

# I&L

## IDEOLOGIES & LITERATURE

Volume III

Number 11

Nov. Dec. 1979

### ESSAYS

John H. Sinnigen

"Literary and Ideological Projects in Galdos: The Torquemada Series"

Alejandro Losada

"El Surgimiento del Realismo Social en la Literatura de América Latina"

Bernardo Subercaseaux

"Filosofía de la Historia, Novela y Sistema Expresivo en la Obra de J. V. Lastarria (1840-1848)"

Rafael Osuna

"Pascual Duarte, Asesino, Miliciano, Nacionalista"

### CLUES AND SOURCES

Françoise Perus

"Martí y el Modernismo"

*Ideologies and Literature*, a bi-monthly journal, is published under the auspices of the Institute for the Study of Ideologies and Literature, a nonprofit organization incorporated in the state of Minnesota and devoted to the promotion of socio-historical approaches to Hispanic and Luso-Brazilian literatures.

#### EDITORIAL BOARD

Edward Baker  
René Jara  
Russell G. Hamilton  
Arturo Madrid  
Antonio Ramos-Gascón  
Ileana Rodríguez

Ronald W. Sousa  
Nicholas Spadaccini  
Constance Sullivan  
Hernán Vidal  
Anthony N. Zahareas

Executive Secretary  
Patricia Burg

#### CORRESPONSAL EN ESPAÑA Y DISTRIBUCION:

*Editorial Castalia*  
Zurbano, 39  
Madrid-10

*Ideologies and Literature* welcomes articles written in English, Spanish, Portuguese and, in some cases, French. Manuscripts submitted for the *Essays* section can be either of a theoretical or an applied nature, concerning problems and issues arising from a socio-historical study of Hispanic and Luso-Brazilian literatures and should normally not exceed 50 pages. Material for *Clues and Sources*, not to exceed 20 pages, should offer new perspectives on already established critical issues. *Review Articles* should address themselves to the discussion of general problematic issues within the objectives of the journal, as suggested by the book or ensemble of books under review, and should not exceed 20 pages. Manuscripts for the *Theory* section (see editorial) should not exceed 30 pages. Manuscripts submitted should adhere in format to the second edition of the *MLA Style Sheet*. Authors of unsolicited articles must include a self-addressed, stamped envelope. Opinions expressed by contributors to *Ideologies and Literature* are their own, and do not necessarily represent the views of the Board of Directors, the Advisory Board of the Institute for the Study of Ideologies and Literature, or those of the Editorial Board of the journal. Third class postage paid at Minneapolis, Minnesota.

#### *Editorial and Business Address*

Patricia Burg, Executive Secretary  
Institute for the Study of Ideologies and Literature  
4 Folwell Hall  
9 Pleasant Street S. E.  
University of Minnesota  
Minneapolis, Minnesota 55455

Copyright © 1980, Institute for the Study of Ideologies and Literature  
ISSN: 0161-9225

#### *Ideologies and Literature* Subscription Rates:

##### USA:

Student: \$9.00 per year  
Library/Institutional: \$15.00 per year  
Regular: \$12.00 per year  
Patron: \$25.00 per year (Patron's name and address will be published in the Patron's list)  
Price per Issue: \$3.00

##### ESPAÑA:

Número suelto: 125 ptas.  
Suscripción anual: 550 ptas.

Br. 10  
1000  
1000

# I&L

## IDEOLOGIES & LITERATURE

Volume III

Number 11

Nov.-Dec. 1979

### CONTENTS

#### ESSAYS

- John H. Sinnigen: "Literary and Ideological Projects in  
Galdós: The Torquemada Series" .....5
- Alejandro Losada: "El Surgimiento del Realismo Social en  
la Literatura de América Latina" .....20
- Bernardo Subercaseaux: "Filosofía de la Historia, Novela y  
Sistema Expresivo en la Obra de J. V. Lastarria (1840-  
1848)" .....56
- Rafael Osuna: "Pascual Duarte, Asesino, Miliciano,  
Nacionalista" .....85

#### CLUES AND SOURCES

- Françoise Perus: "Martí y el Modernismo" .....97

*Ideologies and Literature* is supported in part with grants from the following sources at the University of Minnesota:

College of Liberal Arts

Alumni Association of the  
University of Minnesota

College of Liberal Arts  
and University College

Graduate School

Research Development

Patrons:

Tom Conley  
University of Minnesota

Alan and Cheryl Francis  
Boston, Massachusetts

John Beverley  
University of Pittsburgh

Lydia D. Hazera  
George Mason University

Stephen Burmeister  
Macalester College

Inman Fox  
Knox College

Hector E. Torres-Ayala  
Smith College

Claudia Schaefer  
Paul Rodriguez-Hernandez  
Rochester, New York

Susan Kirkpatrick  
University of California, San Diego

Paul C. Smith  
Univ. of California, Los Angeles

James Parr  
Univ. of Southern California

Rosanne Potter  
Iowa State University

Eduardo Forastieri  
University of Puerto Rico

Alfredo A. Roggiano  
University of Pittsburgh

Jean Franco  
Stanford University

Michael P. Predmore  
University of Washington

Elias Rivers  
SUNY, Stony Brook

Robert Brody  
University of Texas, Austin

Bertha and Samuel Baker  
Rockville Centre, New York

Beth Miller  
Univ. of Southern California

## EDITORIAL

Unexpected difficulties linked to the printing process of *Ideologies & Literature* in Spain have delayed its normal pace of publication. We have overcome the problems and are pleased to announce to our subscribers, patrons and friends that the issues corresponding to Volume III will appear in rapid succession.

The journal's format will undergo a slight change beginning with Volume IV. It will have a new heading—"Theory"—and will strengthen the "Review Articles" section. The former will incorporate pieces dealing with theoretical and methodological problems related to the competence and performance of literary criticism and poetics; the configuration of various contemporary trends; and the examination of key words, concepts and topics already established in the critical lexicon. The second section will be related to critical analysis and reassessment of specific historiographic, methodological or theoretical issues emerging from the book or ensemble of publications under review.

We believe that this format will broaden considerably the range of academic preoccupations of the journal, and promote a spirited dialogue on a number of trends in current literary criticism and poetics. The objective is to provide multifaceted insights to the relation between literature and society. In order to encourage dialogue and debate, the journal may eventually open these sections to responses.

The "Essays" section will publish only manuscripts in which problems and issues arising from a socio-historical study of literature in the specific domains of Hispanic and Luso-Brazilian literatures are treated in a theoretical and/or applied basis. The "Clues and Sources" section will remain the same by continuing to offer new perspectives on already established critical issues.

We would like to point out that even though this change of format will mean a reduction in the number of issues per Volume, the quantity of published material will continue to be approximately the same.

A final note. *Ideologies & Literature* welcomes articles written in English, Spanish, Portuguese, and occasionally French. Manuscripts submitted for the "Essays" section should not exceed 50 pages; manuscripts submitted for the "Theory" section should not exceed 30 pages; manuscripts submitted for "Review Articles" and "Clues and Sources" should not exceed 20 pages. Manuscripts submitted should adhere in format to the latest edition of the *MLA Handbook*. Authors of unsolicited articles must include a self-addressed, stamped envelope, and two xeroxed copies of the manuscript.

René Jara

## Literary and Ideological Projects in Galdós: The Torquemada Series

John H. Sinnigen

All of Galdós's novels reveal a preoccupation with the historical development of Spanish society. This is true not only of the *episodios nacionales* with their attempt to recapture the historical past, but the *novelas españolas contemporáneas* which portray the present as ongoing historical process. Even the most psychological and spiritual problems are always clearly linked to the historical situation. Thus both the *episodios* and the *novelas* served to mediate Galdós's concern with the development of society by probing the nature of social problems through their fictional representation. That is, the novels are not mere social documents which expose the flaws of society. Rather, social problems are present only as they are filtered through the form of the novel; how to probe the social problems is incorporated into the literary problematic.

In his frequently cited "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" written in 1870, Galdós explained the necessity of directing novelistic attention to the "clase media" as the best way of representing the development of contemporary Spanish society: "La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esta clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias."<sup>1</sup> For Galdós at this moment the middle class was filled

with vitality and would be the protagonist of social progress. By the time of *La desheredada* however, things had changed.<sup>2</sup> The revolutionary dynamic of the 1868-1874 period had failed to lead to the completion of the tasks of the bourgeois revolution, and Restoration society was stagnating.

Nevertheless, in the *contemporáneas* dealing with the middle class remains at the center of Galdós's novelistic concern, but now the question he poses is how can that society dominated by the middle class be renovated. In these novels he sought to represent society with all its imperfections and to explore alternatives to its stagnation. There are, then, two projects proposed in these works: 1. the literary project of the fictional representation of society, with a concentration on the middle class; 2. the ideological project of a search for a way to renovate that society.<sup>3</sup> Hence the novels are not content with a static representation of society as it is. Rather they seek to provide a fictional presentation of *social process*, and try to see how this process can lead to a *new totality* which would be a vital alternative status quo.

In the tradition of classical bourgeois realism, Galdós carried on these fictional experiments through an examination of the opposition between society and the problematic individual.<sup>4</sup> This opposition is worked out within a constellation of individual-typical characters which presents a social space homologous to the real world. That is, there are characters who represent different social classes, groups, institutions, and values. In general the problematic individual is presented as an outsider who seeks to realize some goal in a quest for personal fulfillment. At the same time society is portrayed as lacking the values or qualities involved in this enterprise, such that its realization would lead to social transformation as well as personal fulfillment.

Such is the case, for example, in *Tormento* where the major opposition is between the stagnant world of Madrid society represented by the Bringas family and the hardworking figure of Agustín Caballero; Agustín provides the possibility of a capitalist alternative to "una capital burocrática donde hay personas que han hecho carreras por saber hacerse el lazo de la corbata."<sup>5</sup> A more striking example is found in *Fortunata y Jacinta* where the vitality and naturalness of the *pueblo*, represented by Fortunata, provides a possible source for regenerating the unproductive, superficial



world typified by the *señoritismo* of Juanito Santa Cruz. And in *Misericordia* Benina represents the possibility of spiritual renewal to a society interested only in commodities and appearances.

In the novels of the Torquemada series the structural problematic individual-society relation is similar. Rather than the articulation of a positive alternative, however, the interaction of Torquemada and society suggests total decay.<sup>6</sup> Written between 1889-1895, these novels correspond to a period of crisis in Restoration society. Following the collapse of the *fiebre de oro* in 1886, the economy was continually worsening (crisis in 1892). A series of factors contributed to the falling apart of the political structure based on the *turno pacífico*. At the same time the workers movement was not yet able to offer an alternative to this decay. Galdós's novels of this period reveal an increasing pessimism about the possibility of the formulation of a historical alternative to Restoration society. Thus, in the Torquemada series we find a gloomy vision of future developments.

If the four novels are dealt with as a whole, the social space covers most of Madrid society, from the aristocracy to the desperately poor. The beginning of *Torquemada en la cruz* marks a separation of two spaces. In *Torquemada en la hoguera* petty bourgeois and lower class types predominate. In this world Torquemada is at the top of the social hierarchy. But after Torquemada meets the Aguila family, the world becomes basically bourgeois-aristocratic, and the lower class types are virtually eliminated. Attention shifts away from the activities (like collecting rent) and acquaintances (e.g. Doña Lupe, Bailón, his tenants) of the previous period and focuses on the world of high finance and high society. This shift corresponds to Torquemada's desire "ponerse a la altura que corresponde" (943).<sup>7</sup> Here Torquemada is at the bottom of the social hierarchy. This social space is composed of types who represent different components of the new ruling class: Torquemada — the *pueblo enriquecido*; Morentín and Zárate — different versions of the bourgeois *señorito*; Gamborena — the church at the service of capital, and the Aguila family — the impoverished aristocracy. We will see later the importance of this shift. The basic duality is constituted by the opposition of Torquemada, a perfect example of that bourgeois hero, the self-made man, on one hand, and the Aguila

family, the representatives of the *ancien regime*, on the other.

Torquemada is Galdós's most in-depth study of a capitalist. As such he is portrayed as greedy and avaricious. He is also differentiated from his predecessor, the miser:

Torquemada no era de esos usureros que se pasan la vida multiplicando caudales por el gustazo platónico de poseerlos. . . . No; don Francisco habría sido así en otra época; pero no pudo eximirse de la influencia de esta segunda mitad del siglo XIX que casi he hecho una religión de las materialidades decorosas de la existencia. Aquellos avaros de antiguo cuño, que afanaban riquezas y vivían como mendigos . . . eran los místicos o metafísicos de la usura; . . . Viviendo el *Peor* en una época que arranca de la desamortización, sufrió sin comprenderlo, la metamorfosis que ha desnaturalizado la usura metafísica, convirtiéndola en positivista (908).

Through the portrayal of the protagonist, the nature of the period is also revealed. Although Torquemada possesses all the characteristics of a miser, the historical situation will not allow him to be one. His development as a character is a result of the interaction between his personal desires and the demands of capitalist society.<sup>8</sup>

This interaction produces a series of changes in Torquemada's life, the most important of which is effected by his marriage to Fidela del Aguila, a typical coming together of the rising bourgeoisie and the impoverished aristocracy. This marriage is arranged by José Donoso who makes Torquemada realize the need to accept the responsibility of the "clases directoras" (959) to insure the continual flourishing of bourgeois society by providing "una fuerza resistente contra los embates del proletariado envidioso" (958). Torquemada takes this advice, realizing that "los santos cuartos son también aristocracia" (971). This new situation represents an important change, for here Torquemada begins to understand the relation between his personal greed and the interests of a social class. That is, to maintain and increase his fortune it will be necessary for him to participate in the collective enterprise of strengthening the position of the bourgeoisie. And this means accepting the necessity of social refinement. Thus Torquemada moves into a more luxurious house, dresses better, and expands his vocabulary.

The demands made by society are most clearly articulated by Cruz del Aguila. Cruz is primarily motivated by her vain desire to restore the family to what she considers to be its appropriate social position. The only way she can do this is with money, and the only way she can obtain money is by selling the family name; to "recover" the glories of the aristocratic past, she must accept the necessities of the bourgeois future, Torquemada. She too, then, is a product of personal desires and the demands of the historical situation.

Although she succeeds in this restoration plan, the new house of Aguila is quite other than the old, for it is dependent on Torquemada's capacity to earn money. Its difference from the past is exposed by Rafael, who continually opposes Cruz's designs. As he explains: "la casa de Gravelinas ha venido a ser un Rastro decente, donde se amontonan, hacinados por la usura, los despojos de la nobleza hereditaria. ¡Triste fin de una raza!" (1110). He compares this present to a vision of the "pure" aristocratic past. Rafael reveals that although the apparent glories of the family are the same as before, they are the product of a completely different reality. Hence the furnishings of the house, although as elegant as ever, are the *spoils* of what they were before.

The new society, then, is articulated as the coming together of two types, Torquemada and Cruz. These types are socially distinct. Torquemada is a self-made man who, starting from nothing, is able to become rich by hard work and an acute knowledge of how money works. He knows nothing about culture and social amenities. He is differentiated from the miser, many of whose characteristics he shares, by his understanding of the need to keep money in circulation. On the other hand, Cruz represents the values of the old landed aristocracy. She knows a lot about culture (or at least a certain definition of culture) and social amenities. She is concerned that the family be able to keep up appearances and have its name associated with the highest society. She is differentiated from the previous position of this class because she has come to understand the value of money. This differentiation is emphasized by Rafael's continued adherence to the old, anti-bourgeois, values.

We see, then, that what permits these two different types to come together is their mutual dedication, although for different

reasons, to exchange value. Exchange value is the vehicle which allows the avaricious miser and the vain aristocrat to make common cause, although not without considerable friction.<sup>9</sup> This similar preoccupation on the part of two otherwise socially distinct types, provides the basis of the vision of the development of society revealed in these novels, what Rafael calls "la dinastía de los Torquemadas" (1110). Here everything becomes a commodity. For example, Torquemada thinks of works of art only in monetary terms: "Veía los cuadros como acciones u obligaciones de poderosas y bien administradas sociedades, de fácil y ventajosa cotización en todos los mercados del mundo" (1124). "Good" paintings are those which prove to be good investments.<sup>10</sup> There is, then an ongoing process of leveling as all values become reduced to exchange value.

This leveling process is perhaps demonstrated best in Torquemada's linguistic evolution, the culmination of which is his speech at the banquet held in his honor (*Torquemada en el purgatorio*, parte III, capítulo VIII). Here Torquemada praises those attributes which have led to his success: action ("La acción es la vida, la acción es . . . lo que se hace, señores, y lo que se hace . . . dice más que lo que se dice"), work ("Trabajar siempre, de *consuno* con nuestras necesidades"), and practicality ("yo soy hijo de mi siglo, del siglo eminentemente práctico"). The speech is filled with hypocrisy. Torquemada repeatedly pleads inadequacy as a speaker even though the speech is filled with oratorical flowers and other manifestations of confidence. He also expresses his extreme devotion to: God and Catholicism ("Porque a buen católico no me gana nadie, bien lo sabe Dios, ni en lo de defender las *venerandas creencias*"), the nation ("no acaricio más idea que el bien de mi patria"), and his family ("Pero mi familia, o *séase* el *círculo* del hogar doméstico es lo primero en mi corazón"). The formulaic nature of this devotion is underlined by the very language he uses to express it. Like elegant language, devotion to God, country, and family are merely manifestations of ideological conformity. Finally, in this speech we see how everything is incorporated into the economic dimension under the "dinastía de los Torquemadas." Aside from his formulaic considerations of God, country, family, and his fellow men, Torquemada also talks of "el Mecenaz de la holgazanería," the "tela de Penélope" of an

unpractical life, the "espada de Aristóteles" (erroneously substituted for Damocles) which hangs over the head of the spendthrift, and Aristotle as the "filósofo . . . más práctico de todos." Torquemada appeals to these classical sources for support for his devotion to practicality, and he reduces the totality of their thinking to an expression of the importance of maintaining a balanced budget. The most striking example of this kind of reduction is the comment, "de suerte, que si os pasáis el tiempo en diversiones, no tendréis pan, y cuando el hambre os haga salir de coronilla en busca de él, ya otros más listos lo habrán cogido . . . , los [read 'como yo'] que supieron madrugar, los que supieron emplear todas las horas del día en el *clásico* trabajo, los que supieron *evacuar* todas sus diligencias en tiempo oportuno, no dejando nada para mañana, los que se plantearon la cuestión de *comer o no comer*, como el otro, que vosotros conocéis mejor que yo, y no necesito nombrarle; como el otro, digo, planteó la cuestión de *ser o no ser*." Within the framework of this kind of thinking, the entire problem of existence is reduced to strictly material terms. For the Torquemadas there can be no other values.

The elimination of transcendent values can also be seen in the role played by religion.<sup>11</sup> Ostensibly the church opposes Torquemada's avarice, and Gamborena threatens that Torquemada will not enter heaven unless he overcomes this sin. But throughout these novels we have seen the development of *finance as its own religion*. For example, in the passage cited above, usury was described as having its own mysticism, metaphysics, sacraments, and sacrifices. Moreover, Francisco de Torquemada is clearly a reincarnation of the Grand Inquisitor Tomás de Torquemada, the difference being that Francisco punishes the "sinners" who violate the laws of capitalism. Finally, even Gamborena's situation is contradictory. Although he defends traditional religious ideas against Torquemada's, at the same time he serves consistently the interests of capitalism. He served for years as a missionary since, as the narrator points out, "nuestra precavida civilización trata de amansar las bárbaras hordas africanas y asiáticas, antes de desenvainar la espada contra ellas" ((1120). He was sent back to Europe "formando parte de una comisión, *entre religiosa y mercantil*, que vino a gestionar un importantísimo arreglo colonial con el rey de los belgas, y tan

sabiamente desempeñó su cometido diplomático el buen padrito, que allá y acá se hacían lenguas de la generalidad de sus talentos. El comercio —decían— le deberá tanto como la fê" (1121, emphasis mine). Although it may still formally oppose avarice, clearly the church is also at the service of capital; the religion of finance has incorporated traditional religion.

The leveling process resulting from the dedication to money on the part of all the social sectors constituted in the world of these novels suggests the development of a "one-dimensional society." Commenting on this phenomenon in advanced industrial societies, Herbert Marcuse has observed:

Today's novel feature is the flattening out of the antagonism between culture and social reality through the obliteration of the oppositional, alien, and transcendent elements in the higher culture by virtue of which it constituted *another dimension* of reality. This liquidation of *two-dimensional* culture takes place both through the denial and rejection of the "cultural values," but through their wholesale incorporation into the established order, through their reproduction and display on a massive scale. . . . If mass communications blend together harmoniously and often unnoticeably, art, politics, religion, and philosophy with commercials, they bring these realms of culture to their common denominator—the commodity form. The music of the soul is also the music of salesmanship. Exchange value, not truth value counts. On it centers the truth of the status quo, and all alien rationality is bent to it.<sup>12</sup>

Although the Spain of the 1890's was far from being an advanced industrial society, in this series Galdós clearly points to the consequences of the dynamic of capitalist "progress" as outlined by Marcuse. We have seen that all values — politicians, art, the family, religion — are portrayed as ultimately dependent upon the law of exchange value.<sup>13</sup>

Within this one-dimensional world, the achievement of material well-being does not lead to happiness. Quite the contrary. As Torquemada becomes progressively richer and assimilated into the world of high society, he loses contact with his origin and control over his destiny; as he becomes a staunch defender of bourgeois society and its values, he falls completely

under Cruz's domination. As he explains to Gamborena: "Hago caso omiso de sus tendencias a la ostentación, y me fijo tan sólo en su afán de contrariar mi *prerrogativa*, de no permitir que se haga en la casa nada de lo que yo mando, como si cuanto yo mandara fuera una *deficiencia* (1155). The interaction of Torquemada's desires and the demands of society has led to his enrichment and to the strengthening of the ruling class, but at the same time it has brought about alienation in so far as Torquemada is no longer free to carry out his desires. Consequently he views his past nostalgically: "Llama buenos tiempos aquellos en que tenía menos conquis que ahora, en que sudaba hiel y vinagre para ganarlo. . . . Allí penaba también; pero tenía ratos de estar conmigo en mí . . ." (1116). And as Torquemada experiences the pressure of his alienation and the fear of death, he makes an effort to recover the past; he returns to his *barrio* and visits an old friend, Matías Vallejo. But this effort to reestablish contact with his origins fails, for Torquemada is unable to forget that he is now a "prócer" (1167). The hypocrisy of his protestations to the contrary is evident in his use of a language that is alien to the experience of the *pueblo* (e.g. "yo agradezco mucho esas manifestaciones, y tengo una verdadera satisfacción en sentarme en medio de vosotros y en compartir estos manjares succulentos y gastronómicos" [1169]).<sup>14</sup> Torquemada has been definitively separated from his origins and from the relative freedom he experienced at the beginning of his career. He is now completely subject to the needs of bourgeois society.

We can see, then, the decayed state of the new totality referred to before. In this series there is a fictional presentation of the coming together of elements of two social classes previously regarded as opposites to form a new ruling class. This coming together is based on the one thing the two groups have in common, an adherence to the law of exchange value. But by coming together on this basis, all other values and social institutions are transformed into servants of the commodity form. The resulting atmosphere proves to be alienating for all. The new totality is therefore portrayed as being materially rich but, because of the overwhelming preoccupation with money, spiritually sterile. As such it is condemned. This "judgment" can be seen in the evident hypocrisy and alienation it produces and in its legacy,

Torquemada and Fidela's macrocephalic idiot son, Valentín.

When I spoke before about Galdós's ideological project of seeking a new, vital totality, I was referring to that project as carried out throughout all of the *contemporáneas*. Within that framework there is clearly room for novels with a vision of potential social renovation, and for a Torquemada series with its portrayal of further decay. For in the Torquemada series the interaction of the problematic individual and society produces a vision of a new totality which is seen as the one-dimensional society we have examined.

Simultaneous to this ideological project is the literary project of the representation of social process, of "reality." This is realized, as we have seen, through the use of characters typical of specific strata. The articulation of the new ruling class is primarily carried out by the coming together of the distinct social types, Torquemada and Cruz, surrounded by other components of the developing bourgeois social world such as Gamborena, Morentín, and Donoso. The vision of a new totality is achieved through the representation of the overcoming of the differences separating the radically different types.

But to be able to overcome the differences, those differences first had to be portrayed. In the case of Torquemada this meant an examination of his origins. That role was fulfilled by *Torquemada en la hoguera*. In that novel we saw Torquemada hard at work laying the basis for his immense fortune. This involved the sordid job of taking money directly from the poor. Consequently the social space of *Torquemada en la hoguera* was composed of many of the desperately poor, among others. These poor, who resent and rebel against Torquemada, do not appear in the following works. In fact, it is almost as if they were intentionally ignored. For when Torquemada tries to recover his past, he encounters none of them. Rather, he dines sumptuously with Matías Vallejo and friends, all of whom, though certainly not rich, are equally certainly not suffering the poverty that the inhabitants of Torquemada's *casa de corredor* experienced. Since the poor are excluded from the social space of the last three works, they do not participate in the articulation of the new totality. In fact, this new totality could not include them, for it provides no means of resolving their very real material problems.



The new totality is, then, doubly condemned, once in terms of the ideological project, and again in terms of the literary project. Ideologically it is condemned as so stagnant and sterile as to alienate even those who most benefit from it materially. As such it constitutes a condemnation of the one-dimensionality of bourgeois society and a call for a radical alternative.<sup>15</sup> Perhaps even more important, however, is the condemnation implicit in the literary project, for here the very concept of totality is put into question, for the mass of the *pueblo* was represented as different from the aristocracy and Torquemada, and this difference is never overcome. The lack of an incorporation of the poor in the new totality therefore suggests that it is more than just decayed, it is a *false totality*.

Galdós was not ignorant of the need to incorporate the lower classes in the articulation of a vital alternative to a stagnating society. Fortunata and Benina, the characters who present the clearest challenges to bourgeois society, are both uncorrupted representatives of the *pueblo*. *Fortunata y Jacinta* is Galdós's most developed presentation of a historical alternative. Both achieve, although in different ways, a certain vision of a new totality. But even in these cases, the totalities are revealed to be false. Fortunata develops the strength to defy and overcome the social barriers which tried to "keep her in her place." She even succeeds in instilling a new consciousness in Jacinta. But in the end she gives up her son to be reared by the bourgeoisie. Thus the union of the *señorito* and the daughter of the *pueblo* has produced an offspring who, unlike Valentín de Torquemada y Aguila, may serve a renovating function. Nevertheless, this renovation ultimately can benefit only the bourgeoisie, for, in spite of Jacinta's new consciousness, the postulated new totality will still be unable to resolve the problems of the miserable multitude of the *cuarto estado* which stem from "principios económicos" described as "tan inmutables como las leyes físicas."<sup>16</sup> That is, it will not be able to remove the misery inherent in capitalism.

Benina represents the culmination of Galdós's efforts to understand the role of a Christ figure in modern society. Benina is "successful" in so far as she is able to separate herself morally and spiritually above the other inhabitants of her world. In doing so, she poses a charitable alternative to the bourgeois norm.

Moreover, like Fortunata, she finds another character to continue the values she represents; her "opposite," Juliana, becomes her witness.<sup>17</sup> Yet, in spite of having achieved her apotheosis and the "redemption" of Juliana, she is unable to offer a solution to the other —material— problems which are a necessary component of the novel. In *Misericordia* there is an extensive presentation of the harsh economic reality of a modern urban center, and the relation between this reality and the actions of the characters is clear. The duality, individual, spiritual transformation —material, social continuity, is unresolved; social reality remains estranged from the postulated spiritual totality.

In *Fortunata y Jacinta* and *Misericordia* we see again the duality of the ideological and literary projects. In the former the ideological project involved an effort to find in the *pueblo* a social force capable of renovating society; renovation would come about through the union of the *pueblo* and the bourgeoisie. In the latter it involved the formulation of a spiritual alternative to the bourgeois norm. This alternative would be based on an understanding of the role of an evangelical charity in the terms of the modern world. As we have seen, however, in both cases the nature of the literary project produced contradictions which frustrate the fulfillment of the ideological goals. For as Galdós understood realism, it involved the articulation of a social space through the use of individual characters who were also types. And in *Fortunata y Jacinta*, *Misericordia*, and the Torquemada series, this meant the portrayal of the urban poor whose *material* problems cannot be solved by any of the *idealist* solutions offered. Consequently the search for a new totality is continually contradicted by the representation of "reality." Rather than a totality, the simultaneous presence of the two projects creates a continual tension that points to the social and literary conditions which allow for the production of these texts.

University of Maryland  
Baltimore County

# NOTES

1.  
*Revista de España*, XV (1870), 162-172, p. 167.
2.  
This shift can be seen in the following statement made by Galdós in an article written in 1885 ("El primero de mayo," 15 de abril, 1885; included in vol. III, tomo ii of the *Obras Inéditas*, ed. Alberto Giraldo, pp. 267-277): "Todo ha cambiado. La extinción de la raza de tiranos ha traído el acabamiento de la raza de libertadores. Hablo del tirano en el concepto antiguo, pues ahora resulta que la tiranía subsiste, sólo que los tiranos ahora somos nosotros, los que antes éramos víctimas y mártires, la clase media, la burguesía, que antaño luchó con el clero y la aristocracia" (268, 269). I am thankful to Peter Goldman for bringing this passage to my attention.
3.  
The terms literary and ideological projects are taken from Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: Maspero, 1971). I have found Macherey's work, especially his studies of Tolstoy and Balzac very helpful in my reading of Galdós. An effort to understand nineteenth century and early twentieth-century British fiction in a similar framework can be found in the stimulating article by Terry Eagleton, "Ideology and Literary Form" *New Left Review* 90 (March-April 1975), 81-109. See also a brief critique of Eagleton's study, "'Ideology and Literary Form' — a comment," by Francis Mulhern, *NLR* 91 (May-June 1975), 80-87, and Eagleton's "Reply to Francis Mulhern," *NLR* 92 (July-August 1975), 107-108.
4.  
See Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, particularly chapters 4 and 5, and Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, especially "Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman."
5.  
*Obras completas*, vol. IV, ed. Sainz de Robles (Madrid: Aguilar, 1966), p. 1468.
6.  
From a different point of view, Peter G. Earle ("Torquemada: hombre masa," *AG* 2 [1967]) also sees the Torquemada series as pointing to a decaying society.
7.  
All references to the Torquemada series will be to vol. 5 of the Sainz de Robles edition of the *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1950).
8.  
J.J. Alfieri ("The Double Image of Avarice in Galdós' Novels," *Hisp* 46 [1963], 722-729) remarks, "In his new role Torquemada is a striking example of what Marx means when he points out the difference between the miser and the capitalist: 'This boundless greed after riches, this passionate chase after exchange-value, is common to the capitalist and the miser; but while the miser

is merely a capitalist gone mad, the capitalist is a rational miser. The never ending augmentation of exchange-value, which the miser strives after, by seeking to save his money from circulation is attained by the more acute capitalist by constantly throwing it afresh into circulation' [*Capital*, trans. S. Moore and E. Aveling, Chicago, 1915, p. 171]" (p. 725).

9.

In fact, Torquemada's role is described quite well by an early analysis made by Marx of the "all-revolutionizing power of money": What is available to me through *money*, what I can buy, that is what money can buy, that *am* I, the possessor of the money. My power is as great as is the power of money. The qualities of money are my —the possessor's— qualities and potentialities. What I *am* and *can do*, therefore, is by no means determined by my individuality. I *am* ugly, but I can buy the *most beautiful* woman. So I am not ugly, for the effect of *ugliness*, its repulsive power, is eliminated by money. I —according to my individual nature— *am lame*: but money supplies me with twenty-four feet; so I am not lame. I am an evil, dishonest, unscrupulous, dull-witted man, but money is held in honor —hence so is its possessor. Money is the highest good, hence its possessor is good: money saves me the trouble of being dishonest, so I am assumed to be honest. I am *dull-witted*, but since money is the *real spirit* of all things, how can its possessor be lacking in spirit? Moreover, he can buy the cleverest people; and if a man has power over the clever-minded, is he not cleverer than they? I who, through *money*, can do anything the human heart desires —do I not possess all human virtues? Does not my money therefore transform all my inabilities into their opposite?" (Found in *Marx and Engels on Literature and Art* [New York: International, 1947], pp. 33, 34.) Although at first the Aguila sisters find Torquemada repulsive and laughable, his fortune is so attractive that they put aside their initial reactions. In spite of his humble origins and uncivilized manners, Torquemada is accepted by the aristocracy. In spite of his total lack of education, he becomes "cultured." And, perhaps most ironically, in spite of his greed and avarice, he becomes "generous." As far as society is concerned, Torquemada is all these things he is able to buy.

10.

Torquemada's thinking is, therefore, in line with the ideas of the advocates of free trade in Madrid during the second half of the century who considered that "art was an industry which, like other industries, must survive on legitimate profits" (Raymond Carr, *Spain: 1808-1939*, [Oxford: Oxford University Press, 1966], p. 277).

11.

See Geraldine M. Scanlon, "Torquemada: 'Becerro de oro,'" *MLN* 91 (1976), 264-276.

12.

*One Dimensional Man* (Boston: Beacon, 1966), p. 57.

13.

Thus the all-revolutionizing power of money described by Marx is por-trayed

as transforming not just the individual possessor of money, but the entire society, for bourgeois society is historically unique in that all social relations are in the last instance articulated in economic terms.

14.

H.B. Hall ("Torquemada: The Man and his Language," *Galdós Studies*, ed. J.E. Varey [London: Tamesis, 1970], 136-163) observes that: "His protestations that he is still *pueblo* arise from a consciousness that this is no longer wholly true. He cannot now share the attitudes and interests of those he is talking to; he feel impelled to impress them by his elegant vocabulary, to half-conceal the truth about his family life from them with the aid of his store of clichés, to make a show of learning before them, and even to enlighten them with scraps of his new knowledge" (p. 160).

15.

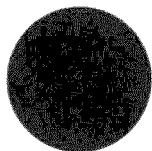
Since no historical alternative to the "dinastía de los Torquemadas" seemed viable, Galdós turned to the "spirit." Most clearly in the *Nazarín*, *Halma*, *Misericordia* trilogy he sought a new spiritual totality which would stem from an understanding of the role evangelical charity could play in the modern world.

16.

*Obras Completas*, vol. V, p. 66. See my "Individual Class, and Society in *Fortunata y Jacinta*," *Galdós Studies II*, ed. Robert J. Weber (London: Tamesis, 1974), 49-68.

17.

See Robert H. Russell, "The Christ Figure in *Misericordia*," *AG*, 2 (1967), 103-130.



## El Surgimiento del Realismo Social en la Literatura de América Latina\*

Alejandro Losada  
*Freie Universität Berlin*

### 1. "El Matadero" de Esteban Echeverría

"El Matadero" es un relato escrito por Echeverría durante la emigración a Montevideo y que permaneció inédito hasta que lo publicó J. M. Gutiérrez en 1871<sup>1</sup>. En su brevedad, ofrece un interés particular ya que es la primera narración<sup>2</sup> que logra configurar la sociedad con un grado suficiente de complejidad como para que el lector tenga la impresión de encontrarse frente a la totalidad de la vida de una sociedad, comprendiendo, al mismo tiempo, a través de sus secuencias narrativas, cuál es la contradicción más importante que la define. Artísticamente, es la mejor obra de Echeverría y uno de los textos clásicos de la literatura argentina. Para el investigador de la historia literaria significa, probablemente, el primer momento en que se produce una superación de las tradiciones europeas y la irrupción del realismo social en el mundo hispánico. Para la consideración de la persona de Echeverría y de la generación de 1837 implica, en todo caso, la primera realización del programa cultural que pretendía crear una literatura nacional, dejando atrás los modelos que habían

\* Este trabajo fué realizado con el apoyo de la Alexander von Humboldt Stiftung en la República Federal Alemana. Forma parte de una investigación más amplia que será publicada con el título de "*Historia Social de la Literatura Hispanoamericana*" *Los modos de producción cultural dependiente y autónomo en el siglo XIX (1780-1920)*.

adoptado, aún el propio romanticismo de Echeverría<sup>3</sup>.

En los tres cuadros preliminares, se presenta la sociedad de Buenos Aires en una situación de emergencia provocada por la carestía de carne durante una época de inundaciones. El acontecimiento se desarrolla en la cuaresma de 1839 — el período en que se agudiza la persecución rosista y se produce la emigración definitiva de la Generación de 1837.

Esta circunstancia le permite al autor presentar una panorama general de la población, en la que incluye el comportamiento de la masa popular, la función de la Iglesia y sus actitudes para con los diferentes grupos sociales y la manera en que ejerce su autoridad —como un caudillo dictatorial y paternal— la persona de Rosas. El tono del narrador y la técnica de presentación de esta primera parte recuerdan el modelo costumbrista que más cultivó aquella generación cuando imitaba los artículos de Larra. Es un lenguaje aparentemente desinteresado y coloquial, donde se presentan ciertos hechos con intención de verosimilitud, que a la postre son utilizados por el autor para iluminar los vicios y las costumbres con un comentario irónico, sin dramatismo, con un escepticismo desencantado. Describiendo, por ejemplo, la situación de emergencia que habían traído las inundaciones, explica cómo se organizaron rogativas donde los predicadores apostrofaban a los “pecadores” y a los “unitarios” como culpables de la calamidad, advirtiéndoles que “La justicia del Dios de la Federación” los declararía malditos. De la misma manera, la visión de las condiciones paupérrimas del matadero, donde se anotan las penurias de las ratas que allí viven, de las negras rebusconas de “achuras”, de las gaviotas, y de los perros, que se desparraman por la ciudad en busca de alimento y, en general, la tensión que produce en toda la sociedad la ausencia de la carne alarma al Gobierno

“tan paternal como previsor, del Restaurador, creyendo aquellos tumultos de origen revolucionario y atribuyéndolos a los mismos salvajes unitarios, cuyas impiedades, según los predicadores federales, habían traído sobre el país la inundación de la cólera divina”

hasta que dicta un “decreto tranquilizador de los estómagos y las conciencias” y se dispone el transporte de ganado a los corrales. Más adelante, la matanza es festejada por gritos de “¡Viva la

Federación! ¡Viva el Restaurador!" — que estaba en todas partes, aún entre las inmundicias del Matadero, —ya que en aquél entonces no había "fiesta sin Restaurador, como no hay sermón sin San Agustín", se le hace el regalo del primer novillo faenado al Restaurador, "hombre muy amigo del asado"<sup>4</sup>.

El cuadro central lo constituye, a continuación, la presentación puntillista de la actividad del populacho en el Matadero, donde a través de la convergencia impresionista de multitud de detalles, se diseñan las características específicas de la masa popular, sus costumbres salvajes que la hacen parte de la naturaleza primitiva y la forma violenta en que se relacionan entre ellos, todo lo cual dará por resultado una forma de organización social y de ejercicio de la autoridad como la Federación rosista. Presenta seres degradados que, a la manera de los perros hambrientos que los acompañan, tratan de subsistir al nivel más elemental de la lucha por los despojos; cuyas reglas de juego son la crueldad y la violencia, donde hasta los juegos de muchachos se desenvuelven entre el barro y la sangre, el cuchillo y la agresión; cuya voluntad está alienada a la espera de la orden del dictador que los representaba, dispuestos a la matanza y a la obediencia para arrojarse sobre sus enemigos de la misma manera que lo hacían sobre las reses, las viejas achuradoras o los perros. En la exposición de este cuadro grotesco y casi demoníaco, el narrador cambia fundamentalmente de tono. Ya no se entremezcla en el relato manipulando irónicamente los detalles para ridiculizarlos, sino que se aleja y trata de reflejarlos con objetividad, comentando, por ejemplo, que ese era "el modo bárbaro con que se ventilaban en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales". Comienza así a crear un ambiente dramático a través de la insistencia en detalles macabros que convergen en crear una expectación que no deja de fascinar al lector y lo predispone para las secuencias narrativas donde, por sobre el aspecto documental, predominará el conflicto histórico que define aquella sociedad.

El aspecto propiamente narrativo se desarrolla a través de dos series de hechos consecutivos. El autor mostrará primero las reacciones de la "chusma" con respecto a un toro bravío que se da a la fuga, hasta que lo hostiga, lo apresa y lo sacrifica. A continuación repetirá las mismas secuencias con respecto a un joven unitario, revelando al lector que el problema de la sociedad



argentina no es propiamente un hecho político —un tirano que ha de ser derrocado—, sino que se origina en el comportamiento primitivo, salvaje y violento de una masa sometida todavía a una naturaleza animal, y que se encuentra alienada en la figura de un dictador que la representa. En un primer momento, el toro salvaje corta el lazo que lo mantenía sujeto, un niño expectador resulta degollado, la chusma indiferente ante la tragedia se lanza en persecución del animal hasta que, finalmente, lo sacrifica un carnicero, con un ceremonial festivo y chavacano en que participa toda la multitud. A continuación acertará a pasar por las cercanías un joven ilustrado que provocará las mismas reacciones y comportamientos que ya habían sido presentados. El joven terminará martirizado por el mismo carnicero, el ceremonial será dirigido con las mismas pautas de conducta por el Juez que es el responsable del orden en el Matadero, la plebe festeja y estimula el sacrificio, reproduciéndose en otro nivel el mismo ambiente del acontecimiento preliminar. Se logra así la vinculación inmediata entre el comportamiento de la multitud con respecto al niño degollado y al toro sacrificado, y el que desarrolla con respecto a la juventud ilustrada, aclarándose cuál es la naturaleza profunda de la Federación rosista y cuál es el enemigo principal de aquella juventud emigrada que se había dado la misión de “regenerar” al país y fundar una nueva sociedad, donde viviera otro tipo de hombre, que tuviera una relación completamente diferente con la naturaleza y se vinculara con otro tipo de instituciones:

“En aquél tiempo los carniceros degolladores del Matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo hombre el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la Federación estaba en el Matadero.”<sup>6</sup>

Este es el primer texto que, elaborado a partir de los dos paradigmas literarios entonces dominantes en la América hispana, los trasciende y funda un nuevo modo de producción

cultural. Como en toda la poesía anterior de Echeverría, se puede percibir acá todavía una forma de composición romántica en el modo en que se enfrentan dos tipos alegóricos, contruidos a la manera de estereotipos para que simbolicen antagonismos ideales. Las tragedias de los protagonistas de sus primeros poemas, que se vinculan a su medio desde un más allá espiritualizado y heroico, o se confunden con la naturaleza salvaje y deshumanizada, se repite en los dos personajes centrales de "El Matadero", de tal manera que los rasgos que los definen tiene un carácter abstracto que los predetermina y son anteriores a la acción. "Matasiete", el carnicero y verdugo, es concebido como un elemento salvaje donde se acentúan las características de violencia que definen igualmente a los perros o al toro rebelde, y que tiene como única manera de relacionarse con su medio el hacha, el cuchillo y el caballo; y se contrapone al "Joven unitario", "de gallarda y bien apuesta persona", espiritualizado en cuanto se mantiene ajeno a todo lo que lo rodea y solo puede relacionarse con su sociedad enunciando altos y sublimes ideales y que, finalmente, como "un Cristo ultrajado" debe enfrentar a los "infames sayones" y sufre el martirio pronunciando palabras elevadas — que, por otro lado, remiten directamente al texto evangélico tratando de mostrar que se trata de la repetición paradigmática de un choque trágico, no de una circunstancia histórica. También es romántica la técnica de narrar combinando lo sublime y lo grotesco, o lo dramático y lo cómico, que no hemos presentado en la síntesis anterior pero que caracteriza todo el desarrollo del relato, donde Echeverría incorpora fugaces figuras en situaciones ridículas. Sobre todo, es romántica la tendencia del autor a proyectar su propia subjetividad en la configuración del mundo narrado, y aun a introducirse personalmente en el relato, afirmando su presencia a lo largo de todo su desarrollo<sup>7</sup>.

Por otro lado, la voluntad de verosimilitud que domina la perspectiva del narrador, su tendencia moralizante y docente y el empleo de la ironía, refiere el texto al modelo costumbrista que, teniendo sus antecedentes en la picaresca y el periodismo ilustrado, se define como un género autónomo en el último período del reinado de Fernando VII, y llega a ser el género urbano dominante en el resto del mundo hispánico durante casi medio siglo<sup>8</sup>. También pertenece al relato de costumbres la presentación

de los personajes tratando de que representen tipos característicos de una sociedad; la intención de elaborar lo que se encuentra más inmediato a la vida cotidiana de los lectores; el deseo de cultivar sus propias experiencias agudizando y dando forma crítica a un sentimiento urbano común a una clase social; y, en fin, las características locales de una sociedad tradicional desde el punto de vista de una conciencia modernizada que se siente ajena a ese medio al que pertenece, pero presente que está llamado a desaparecer.

Sin embargo, lo específico de este texto no resulta de haber logrado combinar dos tendencias aparentemente antagónicas —la que buscaba la verosimilitud realista y la que produce algo cualitativamente nuevo que supera aquellos precedentes: la reproducción de una totalidad de sentido, la explicación de un tipo peculiar de formación social, la interpretación de cómo se articulan la naturaleza condicionante, la masa popular y las instituciones del Estado; y, finalmente, la problematización de la concreta experiencia de la realidad total, utilizando la producción literaria para explicarla, descifrarla y dominarla o, al menos, para configurar un horizonte general donde tanto esa realidad, como la propia identidad, adquieran su sentido.

## 2. *El realismo social y el costumbrismo hispanoamericano*

Una breve comparación con el costumbrismo de Mariano José de Larra<sup>9</sup>, que tuvo un valor ejemplar para toda la generación de 1837<sup>10</sup>, nos permitirá ilustrar con mayor nitidez los rasgos de la forma del realismo social que es resultado de lo que hemos llamado “modo de producción autónomo con perspectiva revolucionaria”.<sup>11</sup>

El rasgo más evidente que los hace semejantes es la frustración que experimentaron por pertenecer a un medio social tradicional en descomposición y que se mantenía, sin embargo, persistentemente fijado en el pasado. Esta frustración no era sólo un problema psicológico de un individuo inadaptado a su medio social sino que tenía su origen en la situación de crisis permanente e irresuelta en que vivía una sociedad decepcionada de sí misma que, a la postre, crea un nuevo tipo social que se define por ese sentimiento colectivo. Desde hacía ya medio siglo el mundo hispánico trataba

inútilmente de romper con el pasado, ponerse a la altura de las naciones más adelantadas y recomponer su estructura social, económica e institucional. Desde que el Imperio tuvo la evidencia de su situación de inferioridad militar y económica frente al ascenso de los países industriales vecinos, se dieron tres tentativas de solución para hacer del antiguo Imperio una sociedad moderna que significaron, en realidad, la reformulación y el reiterado fracaso de los ideales liberales del estrato medio ilustrado. El primer momento lo representa la política de los intelectuales durante el despotismo ilustrado, que trajo un breve período de optimismo y progreso limitado hasta que, finalmente, se acentúan tanto las tensiones sociales, que el proyecto entra en una crisis profunda. El segundo momento lo configuran las guerras por la Independencia, con la expectativa de los liberales de reorganizar las instituciones de la sociedad con un sistema moderno y democrático, donde se vinculen los intereses de la riqueza con los de clase ilustrada, de cuya alianza se derivaría un progreso útil para toda la sociedad. Tanto en el Río de la Plata, como en España, este proyecto aristocrático fracasa, produciéndose una restauración del antiguo régimen, bajo el reinado conservador y represivo de Fernando VII en la península, y bajo el gobierno de Rosas en Argentina. A partir de 1830 aproximadamente, los ideales liberales toman un contenido pronunciadamente democrático, buscando una alianza con las clases populares, comenzando en todo el mundo hispánico una serie de revoluciones radicales y utópicas, organizadas por los sectores intelectuales medios para vencer la resistencia de las antiguas clases y de la nueva oligarquía adinerada, y tomar el Estado. En este nuevo movimiento, que hereda y extrema los ideales de los dos anteriores, participan estos jóvenes intelectuales, cuando todavía esta posibilidad era en los dos países sólo una afirmación voluntarista, pues durante aquellos gobiernos era imposible organizar, no ya una revolución radical como la que aspiraban, sino aún una oposición moderada de tipo liberal. De tal manera que la tarea literaria significará para los jóvenes una elaboración de un sentimiento social donde ellos se hacían eco de esta forma de regresión permanente hacia el pasado, desde el punto de vista de la acumulada frustración de los sectores

intelectuales más progresistas. Hacían literatura, en otras palabras, porque acumulaban en sí el desengaño de los sectores liberales durante medio siglo, y porque se veían obligados a elaborar la situación en que se encontraba su generación, sumida en la impotencia de quien no tiene ninguna alternativa política, militar o intelectual con la que pudiera comprometerse; ya que, a aún esta última, si hubiera sido ejercitada con seriedad, hubiera encontrado el límite de la atenta represión de la censura. Sólo les quedaba ensayar la ficción literaria, dentro de los límites que le imponía esa sociedad.

De esta manera, otro rasgo que los identifica, es la circunstancia que dominó la expectativa de Echeverría, desde su regreso en 1830 hasta su emigración, y que llevó al suicidio a Larra: la pertenencia inevitable a ese medio social dominado por las fuerzas tradicionales. Hemos definido esta articulación como el elemento decisivo que caracteriza el modo de producción dependiente, cuando las élites ilustradas pretenden producir una cultura moderna subordinadas socialmente a las clases oligárquicas tradicionales<sup>12</sup>. Estas literaturas no se desarrollan, sin embargo, cuando los intelectuales interpretan su posición social como una situación problemática que rechazan pero que no pueden evitar, como ocurre en la primera etapa de afirmación de la joven generación liberal; sino cuando la aceptan con una renuncia resignada a los propios ideales, abandonan la expectativa democrática, se dejan cooptar por el sistema tradicional de relaciones sociales y se refieren a su propio pasado como a una época de inmadurez o, para decirlo con los términos de Allison Peers, cuando fracasa la breve rebelión romántica y se impone un nuevo eclecticismo pragmático y moderado<sup>13</sup>. Como lo hemos mostrado en el caso peruano, en casi todas las capitales urbanas del antiguo Imperio los estratos medios intelectuales dependientes del Estado experimentan una profunda insatisfacción. La expresión de esta situación problemática se resuelve en una rebelión artística, que asume el lenguaje romántico como una manera de romper su identificación con el pasado tradicional y como una tentativa de darse a sí mismos una nueva identidad subjetiva; y, simultáneamente, en la organización de un partido liberal

independiente —o de un ala radical juvenil—que tiene, políticamente, un comportamiento revolucionario y trata de dominar el poder. Esta enorme insatisfacción será el punto de partida del comportamiento político y literario del primer Echeverría y de Larra que, en sus primeros años, tiene un acento casi desesperado, creándoles una sensación de ajenidad frente a una sociedad a la que inevitablemente pertenecían y no les ofrecía ninguna alternativa. El hecho de que esta impotencia se resuelva en un intento de compensación idealista, donde el poeta se identifica con un tipo de hombre espiritual, caballeresco y heroico que entra en conflicto con un medio que tiene los caracteres opuestos, y termina destruido, como en el primer Echeverría, en Mármol, en Corpancho, en el primer Benjamín Cisneros, en Salaverry o en Espronceda; o que en cambio, tome la forma de una protesta escéptica, o de una ironía crítica e insatisfecha, configurando una constante agresión disfrazada a las costumbres, las instituciones y los comportamientos de las clases que dominan y dependen de la vida del Estado; el que unos traten de producir un lenguaje poético espiritualista y otros cuadros de costumbres verosímiles: esa diversidad no deja de obedecer a la misma situación problemática e irresuelta, donde al intelectual no le está permitido más que la fuga a la interioridad soñadora, o el uso de la ironía dentro del marco moralizante de una sociedad donde lo ético no interfiere en las relaciones sociales, ya que ninguna de las dos soluciones configuraba una agresión peligrosa para la sociedad dominante, no implicaba una ruptura objetiva con quienes dominan el poder, ni diseñaba una alternativa real para un comportamiento de los estratos medios que sea realmente autónomo de quienes dependen estrechamente. No será al acaso que, muy pronto, el teatro romántico se vea desplazado por el teatro lírico y por un renacimiento de la comedia frívola de costumbres, donde lo espectacular y lo divertido acaben con el ánimo problemático e insatisfecho; y que el costumbrismo ecléctico y moderado —propio de un liberalismo conservador o, mejor dicho, conciliador que, como el de Manuel Atanasio Fuentes o el de Mesonero Romano, sólo tiene acritud para con los sectores radicales del liberalismo — se convierta en la forma dominante

del mundo hispánico con la prolífica producción de Pardo y Aliaga, el nombrado Manuel Atanasio Fuentes, Ramón Rojas y Cañas, Francisco Laso o Ricardo Palma y que todavía perdure en la novela romántica y en la de costumbres hasta muy entrado el siglo XX.<sup>14</sup> Los dos elementos comunes, por lo tanto, que asemejan a estos dos jóvenes intelectuales son la manera en que expresan la acumulada frustración de la expectativa liberal frente a la persistencia con que una y otra vez se reorganiza la sociedad tradicional a pesar de la lucha ideológica, las guerras y las revoluciones de medio siglo; y, por otro lado, su propia situación dependiente, donde debían producir cultura y luchar por sus ideales a partir de una posición subordinada a las mismas clases dominantes tradicionales que querían destruir. Estos rasgos análogos explican que uno y otro hayan militado en su momento en las filas del romanticismo rebelde (el *Macías* de Larra fue la segunda obra romántica española que, juntamente con sus trabajos de crítica y teoría literaria, pueden juzgarse como análogos a los poemas y escritos de Echeverría durante el mismo período, es decir entre 1834 y 1837).<sup>15</sup> Y es indicativo que, como expresión de la misma rebelión impotente contra una sociedad de las que dependían, Juan B. Alberdi haya escogido el artículo de costumbres y, recordando a Larra, haya tomado el seudónimo de "Figarillo" en *La Moda* (1838); y que más tarde Echeverría comentara que esperaban de él un "Larra americano", lamentando que hubiera "abandonado esa forma de manifestación de su pensamiento, tal vez la más eficaz y provechosa en estos países"<sup>16</sup>. A partir de esta situación común, que los constituye como pertenecientes a una misma generación en el sentido tipológico del término<sup>17</sup>, el dato revelante que debe ser explicado es la enorme diferencia por la que evolucionará la producción literaria de una y otra región. No habrá ningún texto de Larra —ni de otro autor en el resto de la antigua colonia— que pueda compararse durante aquella época con "El Matadero". Y en las tres décadas siguientes no existirá ningún texto como el *Facundo* (1845) de Sarmiento, una tendencia semejante a la literatura popular gauchesca o un poema como *El Gaucho Martín Fierro* (1872-1878). La cultura de las élites intelectuales urbanas hispanoamericanas permanecerá limitada por el fragmentarismo, la crítica ocasional, la agresión

política, el empleo de una ironía elegante sin consecuencias, el jocoso pintoresquismo de la tradición y del artículo de costumbres; aceptará complacido el teatro lírico italiano, el ballet francés o creará el género chico, divirtiéndose con la superficialidad de la zarzuela; verá renacer la comedia moratiniana de costumbres donde acentuará motivos locales o nacionales, buscando con ánimo frívolo y aporoblemático un espectáculo agradable; o reafirmará su gusto por el teatro del Siglo de Oro, por el teatro clásico y, aun, por el melodrama sentimental o las comedias llamadas "de magia", que solo buscaban impresionar al público con lo lacrimoso o lo maravilloso<sup>18</sup>.

El horizonte de los artículos periodísticos de Larra se encuentra condicionado por esa problemática relación que debe mantener con el público tradicional de la aristocracia y la alta clase media enriquecida de Madrid, a quienes despreciaba.<sup>19</sup> "El Pobrecito Hablador", su personaje literario satírico a través del que hará la crítica de la sociedad fernandina entre 1832 y 1833, se mantiene referido exclusivamente a las instituciones en donde se desarrolla la vida cotidiana de aquella clase social tradicional dominante, sin poder trascender ese pequeño mundo. Ridiculizará el Paseo del Prado, las comidas de sus fondas, las visitas inútiles de los ociosos; se burlará de lo estrecho de su educación, de su improductividad, su holgazanería, su insinceridad, donde "El mundo todo es máscara; todo el año es carnaval"<sup>20</sup>. Se mostrará hiriente con la tosquedad, la afectación y la grosería que demuestra el castellano viejo, cuando quiere agasajar a quien llega a su casa o tomará a la broma la esterilidad de "Un día de días en casa de un burgués acomodado". Mostrará la ineptia, las malas artes y la desidia de los funcionarios públicos subalternos, que reciben con un "Vuelva usted mañana"; y atacará de manera agresiva la arbitrariedad y el favoritismo que controlaba la provisión de arribistas cuando pretendían conseguir una posición, y la corrupción de los altos funcionarios. Quería, en una palabra, agredir a esa sociedad a la que objetivamente pertenecía pero de la que se sentía ajeno, a la que describe a partir de un distanciamiento crítico que trata de acentuar todas las diferencias con su propia personalidad, e impedir su identificación con un público y un Estado que financiaban su actividad.

Lo que pretendemos poner de relieve es que aquel distan-



ciamiento que lo caracteriza, del que habla Azorín<sup>21</sup>, no implica una diferencia cualitativa en el círculo cultural de su tiempo, ni su esfuerzo por mantener la independencia crítica significa en realidad la conquista de una verdadera autonomía en el modo de producción cultural, que le confieran libertad para plantearse funciones y objetivos que estén más allá de lo que le permite su sociedad. Si subjetivamente vivía en la marginalidad, buscaba al mismo tiempo hacerse famoso, "ser leído", "hacer fortuna", utilizando el único camino que le estaba subjetiva y objetivamente permitido: "reirse de las ridiculeces" de sus lectores. Como él mismo describe su tarea:

"Escribir es . . . realizar un monólogo desesperante y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar, es buscar la voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. Porque no escribe uno siquiera para los suyos. ¿Quiénes son los suyos?"<sup>22</sup>

Cuando "el Pobrecito Hablador" muera de decir la verdad, de tener razón, de un tragantón de palabras, cerrará su ciclo con un testamento, donde pondrá en evidencia la esterilidad de una actitud satírica que trata de corregir vicios arraigados en una sociedad a la que el intelectual se encuentra necesariamente articulado aunque trate de rechazarla:

"Olvidad lo que sepáis; pasad por alto todo, adúlal de firme, que ni en eso cabe demasía, ni por eso prendieron nunca a nadie; no os dé un bledo de cómo vayan o vengan las cosas; tratad a todo el mundo con cordialidad, o a lo menos fingidlo, si no os saliere del corazón, con lo cual pasaréis por personas de muy buena índole, y no como yo, que muero en olor de malicioso, porque he dado a entender que de algunos países nunca puede salir nada bueno. En fin, muero . . . adiós, hijos . . . de miedo!"<sup>23</sup>

En los próximos años, hasta su muerte (1833-1838) Larra desarrolla un comportamiento que prefigura la evolución de la joven generación liberal en el Perú entre 1853 y 1858. Después de un primer período de ironía y rebelión, experimentará un creciente sentimiento de optimismo ante la posibilidad de que "los suyos" tomen el poder y se pueda realizar la revolución liberal. En este período, muerto Fernando VII y con un ministerio liberal, se compromete directamente en la lucha política de su partido,

produciendo una serie de artículos satíricos para desprestigiar a las facciones carlistas levantadas en armas que defendían las formas sociales tradicionales. En los últimos meses de 1833, vive casi un momento de euforia cuando se promulga un Estatuto de corte liberal y, simultáneamente, se estrena la primera obra romántica de autor nacional. El responsable y autor de ambos es el ministro y poeta Martínez de la Rosa. Larra le dirige una crítica desmesuradamente elogiosa y se encuentra convencido de que España se encontraba a las puertas de su "regeneración" política y artística, habiendo comenzado a romper definitivamente las ataduras que la mantenían fijada en el pasado. Esta expectativa se verá reforzada por las promesas del próximo ministerio Mendizábal, quien programaba desamortizar los bienes eclesiásticos, quebrar el poder tradicional de la Iglesia y hacer circular la riqueza que, hasta entonces, se encontraba monopolizada por la alta clase tradicional. A partir de entonces comenzará un proceso de desconfianza, desilusión y frustración, que lo llevará a desesperarse. El Estatuto no significó el principio de un programa de reformas liberales, sino el límite máximo que estaba dispuesto a conceder el sistema tradicional dominante, para liberalizar la sociedad en la medida en que pudieran intervenir en las Cortes los grupos dominantes. El producto de la desamortización — de una manera semejante a la futura consolidación de la deuda pública durante el gobierno de Echenique en el Perú —, se utilizó para pagar las deudas del Estado a los ricos y los propietarios, beneficiando sólo a un pequeño y poderoso grupo social y "fortaleciendo a la aristocracia de la sangre y la aristocracia del dinero", en palabras del mismo Larra<sup>24</sup>. Al poco tiempo el frente liberal se escinde en un ala moderada y una izquierda radical que exige la profundización del proceso de democratización institucional y económica, entran en conflicto los grupos conservadores con los jóvenes conflictivos, estos últimos son derrotados y alejados del gobierno y, finalmente, se constituye un gobierno de tendencias moderadas que mantiene el status quo.

Una crítica comparativa que examine el cuadro político y social de España y el Perú durante el mismo período, y después trate de formular cuál ha sido el comportamiento de la joven generación de artistas liberales frente a esa situación, para llegar a

interpretar la variación de las formas literarias como un aspecto de la crisis que padeció su proyecto social general, se vería obligado a conceptualizar uno y otro proceso como un mismo fenómeno sociocultural. Vemos también en el Perú la organización de un Estado en una forma constitucional que da lugar a la participación activa del grupo liberal; ese grupo se consolida hasta que forma un partido que se pone en conflicto con las clases tradicionales y aspira a la toma del poder; de la misma manera, uno de los principales motivos del conflicto lo constituye la manera en que se distribuye el nuevo ingreso del Estado — esta vez producto de la venta del guano —, que finalmente tiene el mismo destino que en España: se producirá también la escisión entre los liberales conservadores y el ala juvenil radical, donde esta última acaba vencida hasta que, finalmente, se reorganizará un gobierno liberal moderado que mantiene el status quo, rechazando las propuestas de institucionalización liberal y de democratización económica y social que defendía el ala radical. Como allá, los jóvenes radicales del Perú interpretaron estos hechos como un resurgimiento de la tiranía, como una restauración del antiguo régimen o, al menos, como la adulteración y degradación del programa liberal que los había llevado al poder<sup>25</sup>.

No será al acaso, entonces, que Larra desarrolle durante este período una producción cultural muy semejante a la manera en que evolucionó más tarde en el Perú: a la rebelión romántica se sucede un periodismo principista y ético que entra en crisis y, a la postre, produce el abandono de la actitud rebelde o radical y una acomodación a la nueva situación. En Larra este último proceso no se produjo a causa de su suicidio, pero ese será el camino que tome la literatura española a lo largo del siglo, con el predominio de un costumbrismo inofensivo como el de Mesonero Romanos<sup>26</sup>.

Fracasada la alternativa liberal democrática, Larra abandonará el periodismo propiamente político — en el sentido que no se articulaba a la lucha de las facciones por conquistar, o defender, de manera inmediata el poder del Estado —, y desarrollará una protesta de tipo ético y principista. Su antigua ironía en contra de la sociedad en general, y su más reciente tono satírico que trataba de ridiculizar a un partido opositor, se convierten en una voz que trata de representar la "verdad", combatir la "inautenticidad" y la "hipocresía de los traidores" a la

revolución liberal, y donde pone todo su peso para exigir una reforma "moral" de la clase dirigente. Una constante de sus artículos será el elogio a la juventud a la que presenta — con una imagen parecida a la que hemos presentado en los textos de Benjamín Cisneros — como dedicada al estudio serio y profundo, sin mezquinas miras personales, manteniendo una actitud independiente y juzgándose superiores a sus opresores, dispuestos a caer resignados en la lucha por llenar la alta misión a que se sienten llamados<sup>27</sup>. Insistirá en que se han de despreciar los intereses materiales y exigirá una reforma legal y principista, rechazando la "libertad en el orden" de los conservadores que significaba mantener la sociedad estamental incorporando limitadamente a la nueva aristocracia de la riqueza al juego democrático. Pide, en cambio, todas las libertades, la de conciencia, la civil, la igualdad ante la ley, la justicia para la provisión de los cargos públicos, la libertad absoluta para expresar el pensamiento escrito, "sin necesidad de otra aristocracia que la del talento, la virtud y el mérito"<sup>28</sup>. Tomará, en fin, una posición ética y normativa, desde la que condenaba al grupo dominante que se había apoderado nuevamente del aparato del Estado y hacía valer como único argumento su riqueza, juzgando que toda la causa del proceso estaba en su inmoralidad. Como ocurrió en el Perú, Larra se limitará a ver los problemas dentro del círculo de su en donde se asienta una sociedad estamental y cuáles son los procesos revolucionarios que pueden cambiarla. Una crítica principista que insiste solo en la moralidad tenía que fracasar por estéril. Y este hiato entre su exigencia normativa de tipo abstracto e ideal, y la sociedad tradicional de la que dependía nuevamente y le imponía sus reglas de juego, lo arrastran, como a todos los liberales peruanos sin excepción, hacia el escepticismo. "En cada artículo entierro una esperanza y una ilusión", dirá en esa época. Y si a aquellos otros jóvenes rebeldes, esta experiencia los llevará al abandono de su proyecto político, y de sus antiguas formas literarias, viéndose obligados a reformular su modo de relación con la sociedad y con la cultura, a Larra, que no sabía sino protestar contra un grupo dominante que consideraba decrépito y pervertido, le estuvo cerrado este camino. Con un sentimiento semejante al que manifiesta Espronceda, su compañero de lucha, en "El Cosaco del desierto", define su situación y la de la tentativa

rebelde de los románticos liberales que trató de desarrollarse articulado a una resistente sociedad tradicional con un epitafio que escribió poco antes de morir en uno de sus artículos:

"Aquí yace media España. Murió de la otra media."<sup>29</sup>

### *3. El modo Autónomo de producción literaria y el realismo social*

Estas consideraciones nos permiten plantear con claridad nuestro problema, donde se trata de comprender el surgimiento de un nuevo tipo de paradigma estético cultural como resultado de un nuevo modo de producción social. Resumiendo nuestra tesis, hemos interpretado la diferencia que existe entre dos literaturas a nivel formal, por la diferencia que pudimos constatar entre el modo de producción dependiente y el autónomo. En el caso de romanticismo-costumbrismo, el tipo social que lo produce se encuentra articulado a una resistente sociedad tradicional que atraviesa un período de estabilización; en el del realismo social, el productor de cultura no encuentra una suficiente base de sustentación en una sociedad en crisis a la que percibe a las puertas de un eminente proceso general de reestructuración, rompe objetivamente toda relación con los grupos dominantes de su sociedad, trasciende el horizonte cultural que controla el comportamiento de la clase social privilegiada tradicional a la que pertenecía, procura redefinirlo redefiniendo, al mismo tiempo, su propia identidad, y comienza a producir, finalmente, un tipo de cultura que pone en cuestión la totalidad de la sociedad.

Desde la actual perspectiva, podemos percibir más adecuadamente el contenido de este concepto de "autonomía", donde no se trata solo de un hecho que es descriptible por la observación inmediata, sino también de un proceso general de producción social. Para utilizar una sentencia del segundo Lukács (1923), no se trata solo de la descripción de ciertos hechos empíricos directamente observables, sino también de reproducir procesos sociales complejos<sup>30</sup>. Precisamente, para presentar de manera intuitiva esta metodología que en el momento presente es algo extraño a los estudios sobre literatura hispanoamericana, he apareado los datos inmediatamente observables en los casos de Echeverría y Larra, señalando una serie de variables análogas que se repiten en ambos. Este paralelismo podría llevar a concluir a un observador desprevenido que en ambos casos se trata de un

fenómeno semejante, presuponiendo que uno y otro se han de mover en un horizonte de expectativas similar y han de producir una literatura semejante. Nos encontramos, sin embargo, con la evidencia de la irrupción del realismo social en el Río de la Plata, cuyas características inmediatas son manifiestamente diferentes de las que domina el lenguaje artístico del romanticismo-costumbrismo en el resto de la región hispanoamericana. Este hecho nos parece lo suficientemente convincente como para señalar de qué manera la irrupción de un nuevo paradigma estético cultural debe ser explicada por un proceso mediatizado, en donde confluyen una serie de elementos que se desarrollan en un campo de fuerzas más amplio que el inmediatamente observable, es decir en el nivel histórico y estructural de la totalidad social.

Resumiendo nuestro procedimiento metodológico sin pretender en esta oportunidad entablar una discusión epistemológica con el suficiente rigor conceptual<sup>31</sup>, en nuestra exposición hemos diferenciado tres niveles que intervienen en este proceso general y constituyen un único fenómeno social:

- 1) la situación social general
- 2) la articulación del grupo productor a su sociedad
- 3) las funciones que ha de cumplir la producción cultural.

Estos tres niveles han sido considerados como tres variables intervinientes en el proceso de producción de una nueva literatura, pero no como "causas" de ella. Hemos presentado, en cambio, estos elementos como el campo de fuerzas en donde se desarrolla la praxis de un grupo social muy pequeño, que tiene que vérselas con ellos para desarrollar su comportamiento y solucionar el problema de su propia existencia. Como hemos explicado también en su oportunidad, la producción literaria como praxis de un grupo social no implica que el grupo sea la "causa" de esa literatura, sino la comprensión de ese nuevo lenguaje como un momento donde ellos tratan de autoproducir su existencia, transformar la naturaleza por su trabajo, darse un mundo y, en definitiva, atribuirse una nueva identidad. La producción literaria es un autoproducirse — es decir, una praxis social — que, en el caso del modo de producción autónomo, se desarrolla en aquellos tres niveles aproximadamente de la siguiente manera:

## Comparación entre el modo de producción Autónomo y Dependiente como praxis de distintos grupos sociales

### Autónomo

### Dependiente

#### 1) Percepción Situación Social

- a) experiencia de crisis
- b) sociedad en transición
- c) expectativa revolucionaria para producir sociedad alternativa

- a) experiencia de crisis
- b) sociedad estabilizada, resistente o en expansión
- c) compromiso con sociedad presente y exclusión del planteo alternativo

#### 2) Articulación Social del Grupo Productor

- a) ruptura con sociedad y posición objetivamente autónoma
- b) trasciende sociedad tradicional y desarrolla identidad alternativa en otro horizonte de expectativas
- c) formula proyecto social alternativo para revolucionar sociedad y producir otro tipo de sistema social

- a) articulación objetiva en dependencia de la sociedad tradicional
- b) protesta en contra de sociedad tradicional desarrolla identidad subjetiva diferenciada; objetivamente no trasciende comportamiento dentro de expectativas del horizonte tradicional
- c) corrige, pero mantiene, el proyecto social tradicional, colaborando en estabilizar el sistema tradicional

#### 3) Funciones de la Producción Cultural en el Contexto de un Proyecto Social

- a) crítica del horizonte cultural tradicional y elaboración de un horizonte cultural alternativo
- b) análisis e interpretación concretos de la realidad como totalidad, de su génesis y de sus posibilidades de transformación: ampliación del horizonte para configurar realidad alternativa
- c) reformulación de propia identidad como actor histórico de un nuevo orden social

- a) crítica abstracta del horizonte cultural tradicional sin elaborar otro alternativo
- b) protesta ética de tipo normativo, rebelión romántica, ironía o sátira de las costumbres de la clase dominante: reducción al horizonte de su propia clase
- c) lucha por un lugar no subordinado dentro del orden social tradicional

#### Paradigma Estético Cultural

*realismo social*

*romanticismo-costumbrismo*

Cuando nos referimos a la *percepción que tiene el grupo productor de la situación social general* no deseamos entrar a discutir el permanente problema que debe resolver la sociología de la cultura cuando se pregunta cuál es el papel que juega el nivel estructural para configurar objetivamente el horizonte de expectativas de un determinado actor social<sup>33</sup>. Para reducir las conclusiones de nuestra reflexión a un terreno en donde podamos movernos con una prudente certeza, podemos afirmar que son necesarias tres condiciones para que se produzca un modo autónomo de producción. Por un lado, que se presente una experiencia objetiva de crisis, o desarticulación social, que conmocione profundamente la sociedad por entero, como fue el caso de las guerras internas en los últimos años del período colonial, las revoluciones por la independencia y la posterior guerra civil durante el período de la anarquía. En otros casos, como el de José Martí, podrá ser las sucesivas revoluciones por la independencia de la sociedad cubana; y, más adelante, en situaciones como las que vivió José C. Mariátegui, un violento proceso de reestructuración social que trajo consigo permanentes conflictos urbanos y campesinos, simultáneos a conmociones sociales tan significativas como la revolución mexicana o la revolución rusa. Por otro lado, es posible percibir en todos estos casos que los intelectuales partieron del supuesto que su sociedad se encuentra a la puertas de un profundo cambio socio-estructural que acabará con la antigua sociedad y, en particular, que ese cambio les parece inevitable, aunque no puedan señalar exactamente las vicisitudes por las que todavía atravesará; o, en todo caso, consideran el estado presente de la sociedad como un momento transitorio que será arrasado por una profunda transformación que significará algo así como un renacimiento o un nuevo punto de partida de su desarrollo histórico. Finalmente, como condición de posibilidad como para que los dos elementos anteriores adquieran una suficiente profundidad y permitan la configuración de un nuevo horizonte cultural opuesto al tradicional, parece también necesario que perciban una alternativa real a la situación presente y, más aún, que se sientan responsables de la producción de una nueva forma de cultura abocándose, por así decirlo, a reformular el horizonte de la existencia social.



Estas condiciones se diseñan con mayor claridad cuando se las compara con los casos en donde no se produjo el realismo social. En la sociedad peruana, por ejemplo, la enorme conmoción que significó la destrucción del orden colonial no afectó esencialmente al sistema de estratificación social, donde la producción se basaba en la explotación tradicional de los indios y los esclavos. De la misma manera, las guerras por la independencia en España no destruyeron las formas estamentales y el estado absolutista sino que, antes al contrario, lo fortalecieron como reacción contra las reformas liberales venidas desde Francia. En el Río de la Plata, en cambio, se produjo un proceso de desestructuración social, la movilización popular y la exigencia de un estado democrático e igualitario que liquidaba definitivamente el antiguo régimen, sin haber encontrado todavía otro que lo reemplazara. Esta es la razón más profunda por qué la juventud peruana o española no se planteó como una tarea que le correspondiera la transformación esencial de la sociedad y la reestructuración decidida de sus modos de producción, de relaciones sociales, de apropiación y distribución de la riqueza; sino que se limitara a un planteo ético y principista, que se diferenciaba muy poco del proyecto de desarrollo del liberalismo conservador, ya que no se encontraban dispuestos a poner en cuestión la posición de privilegio que gozaban en medio de una sociedad rigurosamente estratificada. Pero es importante comprender las raíces estructurales de este comportamiento, pues aunque hubieran querido plantearse otros objetivos, siempre hubieran tenido que habérselas con una sociedad estabilizada, en proceso de expansión económica, y con una clase dominante resistente que continuaba controlando los resortes del poder. En otras palabras, las oposiciones que planteamos entre ambos grupos, donde uno se vincula a un presente consistente y otro a un momento crítico de transición que se resolverá inevitablemente en un cambio estructural, donde unos ponen todo su esfuerzo en articularse a una sociedad segura de sí misma en una posición más favorable al estrato medio intelectual que no posee riquezas y, otros, se identifican con un proyecto alternativo que revolucione el actual orden social; donde, en una palabra, todos estos hechos no sólo implican un horizonte subjetivo, sino que es la expresión subjetiva de una situación general objetiva de resistencia, o de eminencia revolucionaria. Los

hechos que configuran la primera actitud son precisamente la estabilización de la sociedad tradicional y la imposibilidad objetiva de plantear un proyecto social alternativo, que constituyen los dos elementos esenciales para definir el modo de producción dependiente a nivel estructural. Y, a su vez, una situación objetiva de crisis o desarticulación de la sociedad tradicional, y la posibilidad real de articular el comportamiento del estrato intelectual medio a un proyecto revolucionario que conmocione las bases mismas de la organización social, constituyen, a nivel estructural, las condiciones esenciales para que se produzca un modo autónomo de producción cultural.

Ya hemos expuesto suficientemente lo que entendemos por *los modos de articulación social dependiente y autónomo* para que sea necesario insistir en este aspecto del fenómeno<sup>34</sup>. Percibimos esta posición del estrato medio intelectual como la evidencia, empíricamente verificable, que permite articular el nivel literario y el nivel social a través de la praxis que mantiene un determinado actor social. Porque la investigación del comportamiento social del grupo productor de la literatura permite interpretar el proyecto estético cultural que sostiene su producción, como un aspecto del proyecto social general que sustenta su modo de relación con la sociedad, consigo mismo y con la cultura. Si el grupo se encuentra integrado a una sociedad estamental de tipo tradicional, incorporado de manera subordinada a la cúspide de la pirámide social, dependiente de los sectores dominantes y, sobre todo, objetivamente identificado con ellos, las posibilidades que tendrá de trascender el horizonte cultural tradicional son muy limitadas, en particular cuando esa sociedad se encuentra en proceso de estabilización y expansión económica en el que necesita, promueve y trata de cooptar a las promociones modernizadas de intelectuales. Ellos podrán intentar algunos gestos rebeldes, probarán transitoriamente un comportamiento radical, o se refugiarán finalmente en una interiorización resignada; pero en ningún caso nos encontraremos con una conducta objetivamente autónoma del grupo dominante de su sociedad, que ponga en cuestión sus expectativas básicas frente a los demás estratos y clases sociales o quiebre su horizonte del mundo. Solo cuando el intelectual se ve forzado a liquidar esa relación, rechaza el horizonte social y cultural de la clase dominante, busca y produce

otro tipo de identificación y desarrolla un comportamineto alternativo, que presupone la destrucción de esa clase y de la estructura social sobre la que asienta su poder, podemos llegar a reconocer un modo objetivamente autónomo de producción.

El concepto de autonomía tiene que ser purificado de sus connotaciones predominantemente subjetivas que señalan hacia aquella particular ironía a que aludía el primer Lukács (1914-1919) cuando describía la particular situación de la épica, donde el autor debía reproducir un mundo con el que no se identificaba. Ya hemos visto cómo en el caso de Larra — que en realidad reproduce la perspectiva de la mayor parte de la producción literaria a partir de la revolución de 1830 en Francia — se produce a partir de un distanciamiento, una no-identificación y, aún, una ajenidad con la propia sociedad. Esa extrañeidad subjetiva se resolvía en un tono satírico que, finalmente, se convierte en una protesta ética y en un escepticismo desesperado en sus últimos escritos porque, precisamente, a pesar de aquella actitud subjetiva, él pertenecía objetivamente a una sociedad a la que despreciaba, teniendo que producir en función de ella y no imaginando ninguna alternativa a esa situación. Cuando nos referimos a la posición de autonomía del sujeto productor no aludimos sólo a este conflicto que, a partir del romanticismo alemán configura la actitud fundamental que da origen a la poesía moderna<sup>35</sup>; sino a la superación de esta contradicción por haber podido identificarse con una alternativa simultáneamente subjetiva y objetiva a aquella situación tradicional. Para presentarlo de una manera plástica, Larra expresa su aludida “lejanía” en artículos periodísticos dirigidos a un mercado de lectores que financiaba su tarea, buscando el prestigio social delante de sus ojos; más adelante, cuando marcha al extranjero, no permanece en Francia porque no veía allí posibilidades de hacer fortuna; y, finalmente, regresa a España y se apresura a dirigirse a la Corte, donde consigue una colocación en un periódico con una buena renta de 20.000 coronas anuales, desde donde desarrollará su crítica final<sup>36</sup>. El distanciamiento de Larra no era, en una palabra, la autonomía de Echeverría en el destierro, donde había cortado definitivamente todos los lazos con el grupo dominante de su sociedad; sino aquél otro que se tiene — por así decirlo —, en un rincón del Salón de Palacio, en el palco de uno de los dos teatros de Madrid donde se reunía la élite dominante, o en

una posición lateral de la estrecha calle por donde se paseaba la aristocracia en El Prado. El concepto de autonomía no se refiere, por lo tanto, al ejercicio del espíritu crítico, a un proceder rebelde, bohemio o conflictivo, a una meditación solipsista, interiorizada o desesperada, ni al ejercicio de una ironía escéptica, sino a la producción de una cultura alternativa por el hecho de que el intelectual ya no pertenece realmente — ni subjetiva ni objetivamente — a aquella sociedad tradicional y se compromete con la producción de un horizonte que la revolucione.

El surgimiento de un nuevo paradigma estético se explicará, en último término, por las nuevas *funciones que debe cumplir la producción cultural para alcanzar los objetivos de un nuevo proyecto social*. Todo el proceso de producción que hemos escrito se resuelve en este nivel, en donde podemos explicarnos porqué un sujeto productor abandona el paradigma literario "romanticismo-costumbrismo" y adopta el que hemos llamado "realismo social": cambiará su literatura porque, en distintas situaciones sociales, se constituyó otro tipo de sujeto social que mantendrá una nueva forma de relación con la realidad. El peso de nuestra argumentación reside en esta particular concepción del fenómeno literario como una praxis social. Esto significa que no comprendemos a la Literatura solo como una serie de textos estructurados de una manera particular sino que, al mismo tiempo, los interpretamos como el comportamiento de un sujeto social que, a través de ellos, pretende reproducir, modificar objetivamente o superar subjetivamente sus modos de existencia social. Escoger, o producir, uno u otro tipo de paradigma estético para configurar esos textos implica asignarle a esa producción uno u otro tipo de funciones. En el caso específico de la literatura hispanoamericana, estas funciones no se han de estudiar sólo investigando los públicos o los papeles que cumple con respecto a la sociedad en general sino, sobre todo, los efectos que tiene sobre el mismo sujeto productor y sobre las relaciones que mantiene con el resto de la sociedad<sup>37</sup>.

De esta manera, la producción cultural autónoma se desarrollará en estas sociedades de tipo predominantemente tradicional desde un espacio en donde el sujeto productor se aboca a aclararse a sí mismo la significación del mundo que abandona y de su propio destino; donde deberá reelaborar la relación que mantendrá con la realidad social que lo ha expulsado de su seno,

entendiéndola como una totalidad de posibilidades ofrecidas a la acción humana; donde necesita reformular, a partir de sus experiencias y de sus propias certidumbres, quién es él y quién es su mundo, cómo ha de entablar una nueva relación con su sociedad y cuál es el papel que le corresponde en su desarrollo histórico; donde asumirá actitudes combativas frente al conjunto social, a las posibilidades de su progreso, a los grupos, clases e instituciones tradicionales y frente a los modelos y ejemplos que recibe de otras sociedades; y, en particular, donde definirá el papel que deberá cumplir la producción cultural en esta tarea. Porque nos interesa destacar que en esa nueva posición de libertad autónoma él se encuentra impotente para ningún tipo de acción práctica y tiene, como única posibilidad para diseñar este nuevo horizonte de expectativas, la producción cultural. De tal manera que esa producción pasará a ser la actividad central que justifica su existencia, debiendo producir aquella gigantesca reformulación de su mundo donde debe diseñar un nuevo horizonte general de la existencia humana, interpretar la génesis y la situación concreta de la sociedad con quien tiene que vérselas de manera tan agudamente conflictiva y, aún, redefinir la propia identidad. Para esta generación era imposible alcanzar estos objetivos manteniéndose dentro de los límites del paradigma estético-cultural del romanticismo-costumbrismo, se vió impulsada a abandonarlos y necesitó producir otro tipo de paradigma que le permitiera alcanzar estos nuevos objetivos de su proyecto social.

Esta es la razón porqué es muy difícil estudiar a las literaturas autónomas de manera independiente de la producción cultural en general y, sobre todo, del proyecto social que sostiene el comportamiento del grupo productor. Para decirlo de manera gráfica, es prácticamente imposible comprender cabalmente el fenómeno literario que se manifiesta en el *Facundo* y el *Martín Fierro* sin estudiar el *Dogma socialista* y el comportamiento de la Generación de 1837; o poco podrá entenderse de la literatura indigenista de Luis Valcárcel, Ciro Alegría y José María Arguedas sin comprenderlos a la luz de los 7 *Ensayos* de José C. Mariátegui y el proyecto social de la juventud revolucionaria peruana durante los años 1920-1930. Porque para los sujetos productores de estas literaturas autónomas, la actividad intelectual y artística no significaba una tarea subjetiva o un problema individual, sino una acción que absorbía por entero su personalidad social y, más

aún, por la que producían aquello que tenía para ellos de significativo la realidad en su totalidad y donde se daban su propia identidad. Producir una serie de textos era, para ellos, auto-producirse y producir su mundo. No era sólo dar forma a un texto, sino también darse una forma de ser hombre y constituir el mundo en donde han de desarrollar la existencia, perdiendo significación todo aquello que no se refiriera a esta actividad de auto-producción de la realidad en su totalidad.

Sintetizando las funciones que debía cumplir la producción cultural en la situación de autonomía revolucionaria, podemos señalar tres objetivos básicos que se desprenden de su proyecto estético-cultural en general. En primer lugar, se trataba de rechazar el horizonte cultural tradicional y de reemplazarlo por un horizonte alternativo. Gran parte del esfuerzo de esta generación se dirigirá a destruir la validez de las pautas culturales tradicionales con que su sociedad interpretaba su mundo, y en reemplazarlas por otro horizonte de expectativas y valores a los que llamaron una "cultura nacional". Se trataba también de explicarse su propia realidad concreta, determinando la génesis de la sociedad entendida como totalidad; y de producir un nuevo modelo de sociedad (y, aún, de un nuevo tipo de hombre y de naturaleza) determinando los medios prácticos para lograr esa transformación. Se trataba, finalmente, de reformular la propia identidad, atribuyéndose la obligación de mantener un comportamiento que fuera conforme a la "misión" que les correspondía frente a aquella sociedad. No era esta tarea una elección voluntarista, sino que aquella misión se desprendía de la comprensión histórica que habían logrado de su totalidad social, en donde ellos querían desempeñar el papel de actores de su progreso histórico en el cambio eminente que se avecinaba.<sup>38</sup>

"El Matadero" constituye el primer texto literario que concreta en una nueva forma estética las funciones que el grupo autónomo había asignado a la literatura cuando enunció su nuevo proyecto estético-cultural, dando por resultado la aparición del realismo social en el proceso de la literatura hispanoamericana. No es el texto más importante de su época; y menos aún se lo vincula al conjunto de la tradición del realismo social hispanoamericano que, surgiendo en esta zona marginal, se

reproduce en José Martí, en José Carlos Mariátegui, en los novelistas en la Revolución Mexicana que produjeron con perspectiva revolucionaria y, finalmente, en los grandes narradores como José M. Arguedas y Alejo Carpentier, quienes crearon sus textos asumiendo las expectativas que trajo consigo la Revolución Cubana. Tampoco Echeverría concreta todas aquellas funciones en este texto precursor — y que permaneció inédito todavía veinte años —, donde se revelan más nítidos los rasgos que caracterizan el primer momento de la tendencia en cada sociedad, se acentúan los rasgos negativos, mostrándola con caracteres predominantemente demoníacos. Nos hemos anticipado en mostrar las características generales que distinguen el modo de producción autónomo con perspectiva revolucionaria en Hispanoamérica, porque en este momento se produce la quiebra de un lenguaje cultural dominante y surge otro alternativo, donde se hace evidente la manera en que se articula esta transformación con la del proyecto social general de un grupo productor y, en definitiva, con la crisis general de una sociedad.

En el texto de Echeverría ya se manifiesta de manera evidente aquella posición del estrato medio intelectual, donde se siente obligado a problematizar la existencia global — de sí mismo y de su sociedad —, a partir de la expulsión de que ha sido objeto por querer representar la modernidad. El sujeto que produce ese horizonte se encuentra desplazado, sin funciones sociales objetivas, y sin requerimientos de parte de las instituciones dominantes, sintiéndose obligado a realizar algo así como una explicación, o un ajuste de cuentas, con el mundo que lo ha rechazado y que, hoy, él también rechaza. No aparece acá con la misma claridad, en cambio, el diseño de un horizonte cultural alternativo, en donde se presenta con una seguridad triunfalista el futuro mundo que surgirá de estas ruinas presentes. Tampoco aparece reformulada la identidad de la nueva generación de manera concreta (en términos de una "misión histórica"), ya que presenta al personaje con quien él se identifica a través de un sistema de oposiciones con el mundo degradado que lo rechaza, proyectándolo a un ámbito romántico idealista. La consideración de estos dos últimos aspectos aislados — la ausencia de un proyecto alternativo y la falta de una identidad positiva — vinculan este texto, sino de una manera predominante dado el fuerte realismo

que los circunscribe, al menos a una fuerte presencia del horizonte con que los románticos frustrados padecían y expresaban su mundo. Será tarea de Domingo F. Sarmiento (1843-1851) y José Hernández (1872-1878), llevar estos elementos a su consumación. En lo que Echeverría es realmente un iniciador, es en haber logrado por vez primera involucrar en un caso a la sociedad entera y, aún, de haber podido configurar un instante como determinado por la situación global de una formación social. Los actantes de la acción que culmina en la muerte del unitario no son propiamente individuos moralmente malvados que se oponen a un héroe ideal — como los configuraba la tragedia moderna y los repetía el paradigma romántico —, sino un tipo de relación con la naturaleza todavía en estado salvaje, un sistema de alimentación, los sermones demagógicos de los eclesiásticos, la ignorancia de la masa popular, el resentimiento acumulado por veinte años de luchas políticas sangrientas, la exigencia de igualitarismo de una “plebe” liberada de sus ataduras por la guerra revolucionaria, el modo primitivo y violento en que se desarrollan las relaciones sociales, la degradación de las costumbres, el sistema de faenamiento de los animales, el tirano paternal y omnipresente y, en fin, la atmósfera ideológica y los slogans políticos de las facciones en pugna. Como comenta Iber Verdugo, cada uno de estos factores, en su conexión con la totalidad de la sociedad y como resultado de un largo proceso histórico, apunta al desenlace, lo prepara, lo empuja y lo constituye<sup>39</sup>. Y es, sobre todo por este logro, que esta forma inaugura el realismo social hispanoamericano, que surge como resultado de un proceso que llevó a la constitución de un nuevo sujeto social que no tenía precedentes, ni en la tradición de la sociedad del antiguo Imperio, ni en otro modelo europeo y cuyo desarrollo constituirá uno de los caracteres específicos de la literatura hispanoamericana.



## Notas

1.

En *La Revista del Plata* por J. M. Gutiérrez. Para los contextos culturales y circunstancias bibliográficas se sigue a Arrieta, Rafael A. (ed.) *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, (1958-1960), Vol. II. Págs. 88-112. No citaré páginas dada la brevedad del texto.

2.

Ghiano, Carlos J. en *El Matadero de Echeverría y el costumbrismo*, Buenos Aires, CEAL, 1968, pág. 118, lo considera como "cuadro de costumbres nacionales", aludiendo al interés sobre lo político y lo social que es característico del Río de la Plata. Una breve discusión del problema de clasificación en Ghiano, *op. cit.*, págs. 111-114. Una clasificación adquiere vigencia dentro de una sistematización, no referida a fenómenos parciales. Por ello, sin entrar a polemizar, propongo el concepto de "novela corta" en el sentido que Lukács da a las de Solzenitzin en "Realismo socialista de hoy", *Revista de Occidente*, Madrid, año IV, n. 37, págs. 8 y ss., 1966. Se pone allí de relieve que, a pesar de su brevedad, que las hacen analógicas al cuento o al cuadro de costumbres —pretenden configurar lo esencial, o la totalidad de la vida. Los otros géneros breves, en cambio, elaboran preferentemente momentos parciales de la vida social, tipos extraídos del contexto o algunos perfiles interesantes, prescindiendo de la totalidad de sentido. Es llamada "nouvelle" por Bazin, Robert, *Historia de la literatura americana en lengua española*, Buenos Aires, Nova, 1958. (2a. ed. 1963; orig. París 1953).

3.

Fecha incierta de composición. Tiene el tono condenatorio de la *Segunda Carta DA* (1847). Véase en esta carta las alusiones expresas a la Federación rosista como a un "matadero" en *Dogma* (1948). Llama la atención la identificación del autor con el "joven unitario" cuando, en todos los escritos posteriores a 1837, opone la juventud ilustrada a los unitarios. No puede ser anterior a 1839, según lo ha demostrado Battistessa (Ghiano, *op. cit.* pág. 52). Tiene el tono trágico-romántico que el autor retoma en su última época, cuando termina *Insurrección del Sud*, comenzada diez años antes a propósito de los sucesos de 1839 y publicada recién en 1849. Tiene también la ambición de totalidad que sostiene la redacción del *Ángel caído*, en el que trabajó hasta 1850 (cfr. Arrieta, *Op. cit.* Vol II, págs. 102-108). Me inclino a fecharlo como posterior a 1846, aunque científicamente, por el momento es más exacto proponer la fecha aproximativa 1840-1850. Lo clasifico como el primer texto realista, anterior al *Facundo* (1845) con un criterio sistemático, no cronológico, pues es conceptualmente precursor del de Sarmiento.

4.

En la división interna y comentarios estilísticos generales se sigue básicamente a Ghiano, *op. cit.*, pp. 47-63 y a Verdugo, Iber H., en "Testimonio y denuncia en la novela argentina", *Aportes*, París, n. 8, pp. 39-87, 1968. 5.

La técnica puntillista para la descripción del cuadro y el predominio del impresionismo por convergencia de rasgos objetivamente independientes, con una técnica de tipo cinematográfico, hasta lograr un ambiente general de la sociedad, es la característica más importante del texto que, según Ghiano, *op. cit.*, pp. 80-81 y 87, lo diferencia de los europeos contemporáneos. Este juicio comparativo debería ponerse a prueba con las reflexiones de Salomón, Noel en "A propos des éléments 'Costumbristas' dans le Facundo de D. F. Sarmiento", *Annales de la Faculté des Lettres*, Bordeaux, Vol LXX, num. 3-4, 1968, pp. 352-358, y sobre la técnica periodística del costumbrismo del siglo XIX temprano. Salomón, que cita a Ghiano en la pág. 343, no recoge su tesis principal que coincide básicamente con la nuestra: que el cuadro de costumbres, dentro del sistema cultural del realismo, está articulado a revelar la totalidad de sentido de la sociedad y, por lo tanto, se diferencia esencialmente del europeo y del resto de Hispanoamérica.

6.

Con estas reflexiones concluye el texto.

7.

Ghiano, *op. cit.* pp. 74 y 86-87.

8.

Uno de los motivos ha sido, seguramente, lo que Allison Peers llama "el fracaso del romanticismo" en *Historia del movimiento romántico en España*, Madrid, Gredos, 1954, Vol II, Cap. IV y la formulación y triunfo de un nuevo ideal "eclectico" en *id.* pp. 109-117, 142-248. Posiblemente ha tenido influencia la difusión de la prensa periódica y la incorporación de un nuevo público a la vida cultural. Cfr. Ferreras, Juan Ignacio, *Estudios Sobre la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, tomo I: *Los orígenes de la novela decimonónica* (1800-1830), 1973; tomo 2: *El triunfo del liberalismo y la novela histórica*, 1976; tomo 4: *La novela por entregas, (1840-1900)* (Concentración obrera y economía editorial), 1972. Cfr. también el artículo de Salomón citado anteriormente. Sobre la influencia que tuvo el desarrollo de las expectativas del liberalismo político, hasta el triunfo final de la tendencia conservadora para determinar las características del género, véase Seco Serrano, Carlos, *Sociedad, literatura y política*, Madrid-Barcelona, Guadiana de publicaciones, 1973, donde se articulan suficientemente los dos niveles.

Para la difusión del género en el Perú véase Watson Espener, Maida *Peruvian*

*Costumbrismo (1830-1870). Antecedents and representatives*, Florida, Tesis de doctorado en la Universidad de Florida, 1976, aunque no incluye a Francisco Laso, Federico Elguera, Ricardo Palma y Abelardo Gamarra. Para Hispanoamérica, véase Carilla, Emilio, *El romanticismo en la América hispánica*, Madrid, Gredos, 1958, (3a. edición 1975). Para el Río de la Plata véase Verdevoye, Paul, *Domingo Faustino Sarmiento educateur et publiciste (entre 1839-1952)*, Paris, Inst. des Hautes Etudes de l'Amerique Latine, 1963, Cap. II.

9.

En este punto sigo a Montesinos, José F., *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Valencia, Castalia, 1960., a Correa Calderón, E., *Costumbristas españoles*, (Estudio preliminar y selección de textos por. . .), Madrid, Aguilar, 1961., y a Seco Serrano, *op. cit.* pág. 122.

10.

Carilla, d E., *op. cit.* pp. 90-98.

11.

A. Losada, "Rasgos específicos de la producción literaria ilustrada en América Latina: las culturas dependientes (1780-1920) y las culturas autónomas (1840-1970)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (Lima) Año III, n. 6, 20. semestre, 1977, pp. 23 y ss.

12.

A. Losada, "La literatura urbana como praxis social en América Latina". *Ideologies & Literature*, (University of Minnesota), Vol. I, n. 4, Sep.-Oct. 1977, p. 60.

13.

Allison Peers, *op. cit.*, pp. 142-179.

14.

Allison Peers, *op. cit.*, Vol. I, pp. 341-343; Vol. II pp. 12-31; p. 199-227 y nota 8 de este mismo Capítulo. Véase también Libro I, Cap. 3, nota 6.

Cuando los argentinos emigran a Chile entre 1840 y 1844, ya opinaban hacia varios años que el romanticismo era algo que pertenecía al pasado. Lastarria comenta que pretendían una literatura de tipo ilustrado, en el sentido de que tratara de aprehender la realidad social y colaborar con su progreso y que la aparición de los emigrados argentinos retrasó la dominación de la Ópera y de los géneros frívolos que no tardaron en imponerse desde 1850.

15.

Allison Peers, *op. cit.*, 407-408 y 530.

16.

E. Echeverría, *Ojeada*.

17.

K. Manheim

18.

En el Perú, el drama y la lírica románticos tuvieron momentos de éxito. Pero su aparición tardía, a principios de 1850, cuando ya hacía veinte años habían desaparecido en Inglaterra y Francia y quince en España, los hizo análogos al espíritu decorativo, melodramático, espectacular o frívolo de los nuevos géneros urbanos aproblemáticos que, muy pronto, se convirtieron en dominantes. El lenguaje romántico se convirtió muy pronto en un signo diferencial de la aristocracia cultural oligárquica. Para la evolución y dominancia de los géneros populares, véase Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú*. (5a. ed. 10 vols.) (Lima, Peruamérica, 1961-1964), pp. 632-634; 648-650; 827-831; 917-918. Basadre no presenta la tendencia romántica emocionalista y aristocratizante posterior a 1860 como un fenómeno diferenciado, ni explica sus razones.

19.

"¿Quién es el público?", en Seco Serrano, *op. cit.*, pp. 60-63.

20.

Ibidem. pp. 68-78.

21.

Azorín, *Rivas y Larra*, Madrid, Austral, 1957, pág. 104. Seco Serrano, *op. cit.*, pp. 60-63.

22.

Seco Serrano, *op. cit.*, pp. 39-83).

23.

Citado por Seco Serrano, *op. cit.*, pág. 60.

24.

Ibidem, pág. 111.

25.

Véase A. Losada "La literatura urbana como praxis social en América Latina", *Ideologies & Literature*, (University of Minnesota), N. 4, Sept.-Oct. 1977, pp. 44-48.

26.

Seco Serrano, *op. cit.*, pp. 260-271.

27.

Mariano J. de Larra.

29.

Prólogo a la traducción de *El dogma de los hombres libres*, de Lamennais, citado por Seco Serrano, *op. cit.*, pág. 122.

30.

G. Lukács, en *Historia y Conciencia de Clase* y en *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, (México: Grijalbo, 1963), pp. 30; 453-457; 472 y ss. 527-532.

31.

Para una discusión más rigurosa deben tenerse en cuenta los siguientes trabajos: a) "Tendencias críticas y proyectos sociales", (Budapest: *Acta Litteraria*), T. XVII, Fasc. 162, 175, reproducido en *Ideologies & Literature*, (University of Minnesota), Vol. 1, N. 2, Feb.-April 1977. b) "Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 1, N. 1, Primer Semestre 1975, traducido al portugués en *Contexto*, (Sao Paulo), N. 2, 1977. c) *Creación y Praxis: La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, (Lima, Universidad Nacional, Mayor de San Marcos, 1976) "Bases para la formulación de un paradigma de la cultura ilustrada dependiente de las elites oligárquicas en el periodo de expansión preindustrial (1780-1920). *Lateinamerika Studien*, (Erlangen-Nurnberg), N. 3, 1977. f) "Bases para una estrategia de investigación del cambio cultural en América Latina", Berlin Iberoamerikanisches Archiv, NF Jg. 4 H. 1, 1978. Serán publicados bajo el título de *Introducción a una historia social de la literatura latinoamericana. Los modos de producción cultural en América Latina (1830-1970)*. El aporte teórico general de estos trabajos es la consideración de las literaturas burguesas pre-urbanas y urbanas metropolitanas como la praxis de un sujeto social. Para una teoría concreta sobre la literatura latinoamericana, se especifican:

a) qué tipo de sujeto social produce cultura en América Latina en general y en cada una de sus épocas en particular;

b) qué campo de relaciones determina su praxis social y su forma de cultura;

c) qué niveles estructurales son necesarios para que se constituya uno u otro tipo de sujeto social productor de cultura;

d) diseño de un modelo general para articular las relaciones entre los diversos actores sociales y niveles estructurales;

e) determinación de los modos básicos de producción cultural en América Latina. Insinuaré aquí algunos de estos elementos. He aislado la discusión epistemológica y decidido publicarla de manera independiente, dadas las dificultades que he encontrado en los romanistas y en los críticos literarios para este tipo de discurso.

32.

Este cuadro contrasta los rasgos de dos casos, procediendo por oposiciones, como un modo heurístico de proceder para determinar el modo autónomo de producción. El tratamiento del modo dependiente se hace como variable dependiente, o función, del autónomo y no tiene, por lo tanto, un carácter descriptivo sino sólo negativo, donde faltan los rasgos positivos que podrían observarse en una investigación fenomenológica, tal como se realizó en el Libro I. Sobre este modo de proceder, véase A. Presewski-H. Teune, *The*

*Logic of Comparative Social Inquiry*, Willey, 1971.

33.

El concepto de "horizonte" lo tomo de Heidegger, (*Sein und Zeit*, 1927), conforme a lo expuesto en *Creación y Praxis: La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, pp. 130-159 y sobre todo pp. 134-139. Un sentido aproximado tiene en L. Goldmann en "La sociologie de la littérature: situation actuelle et problèmes de methode", *Revue Internationale des Sciences Sociales*, (Paris), N. 4, 1967 y en R. Jauss *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M., 1970.

34.

A. Losada, "Rasgos específicos de la producción literaria ilustrada en América Latina: las culturas dependientes (1780-1920) y las culturas autónomas (1840-1970)", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima) Año III, N. 6., 1977, y "Bases para una estrategia de investigación del cambio cultural en América Latina", en *Iberoamerikanisches Archiv*, Berlin, 1978.

35.

A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, (Barcelona: Guadarrama, 1968). T. III. H. Friedrich, *Estructura de la Lírica moderna* (Barcelona: Seix barral, 1962).

36.

C. Seco Serrano, *op. cit.*, pp. 108-109.

37.

Estos son los dos problemas centrales que se discuten en A. Losada *Creación y Praxis* y "Bases para una estrategia de investigación del cambio cultural en América Latina".

38.

Este planteo trasciende el tradicional que, desde R. Rojas en su *Historia de la Literatura Argentina: ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, (9 vols.) (Buenos Aires: Kraft, 1957) (4a. ed.), (1a.: 1917-1919), en Henríquez Ureña, Pedro, en *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1964) (3a. ed.), o Rafael A. Arrieta, en *Historia de la literatura argentina*, (Buenos Aires: Peuser, 1958-1960) insisten sobre el carácter "político" de la literatura de los proscriptos, refiriéndose a su lucha en contra de Rosas. A mi entender, esta reducción deja de lado las funciones más importantes de ese sistema literario.

39.

Iber H. Verdugo, "Testimonio y denuncia en la novela argentina", *Aportes* (Paris) N. 8, 1968, págs. 52.

## BIBLIOGRAFIA

- Allison Peers, Edgar, *The History of the Romantic Movement in Spain*, Cambridge, 1940.
- Arrieta, Rafael A. (ed.), *Historia de la literatura argentina* (desde sus orígenes hasta 1950), 6 t., Bs. As.: Peuser, 1958-1960.
- Azorín, *Rivas y Larra*, Madrid: Austral, 1957.
- Basadre, Jorge, *Historia de la República del Perú* (5ta. ed., 10 vol.) Lima: Ed. Peruamérica, 1961-1964.
- Bazin, Robert, *Historia de la literatura americana en lengua española*, Buenos Aires: Nova, 1958 (2a. 1963, orig. Paris 1953).
- Carilla, Emilio, *El romanticismo en la América hispánica*, Madrid: Gredos, 1958 (3a. ed. 1975).
- Correa Calderon E., *Costumbristas españoles* (Estudio preliminar y selección de textos por . . . ), Madrid: Aguilar, 1964.
- Echeverría, Esteban, *Obras Completas*, C. Casavalle, ed. 1870-1874, 5 t.
- Ferreras, Juan Ignacio, *Estudios sobre la novela del siglo XIX*, Madrid: Taurus, tomo 1: *Los orígenes de la novela deci-monónica* (1800-1830); 1973; tomo 2: *El triunfo del liberalismo y la novela histórica* (1840-1900), (concentración obrera y economía editorial), 1972.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956.
- Ghiano, Carlos J., *El Matadero de Echeverría y el costumbrismo*, Buenos Aires: CEAL, 1968.
- Goldmann, Lucien, "La sociologie de la littérature: situation actuelle et problèmes de méthode", en *Revue Internationale des sciences sociales* (Paris), n. 4, 1967.
- Hauser Harnold, *Sozial-geschichte der Kunst und Literatur*, münchen: C. H. Beck, 1953.
- Henriquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México: FCE, 1964 (3a. ed.)
- Jauss, R., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. 1970.
- Losada, Alejandro, "Discursos críticos y proyectos sociales en Hispano-américa", en *Acta Litteraria* (Budapest), t. XVII, Fasc. 1-2, 1975, pg. 275-280. Reproducido en *Ideologies & Literature* (Univ. of Minnesota), Vol. 1, n. 2, Feb.-April 1977, pgs. 71-76.

——— "Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina", en *Revista de Crítica Literaria Latino-americana*, (Lima) año I, n. 1, 1er. Semestre 1975, pgs. 39-60. Traducido al portugués en *Contexto* (Sao Paulo), n. 2, 1977, pgs. 37-61.

——— "La Literatura urbana como praxis social en América Latina", en *Ideologies & Literatura* (Univ. of Minnesota), vol. 1, n. 4, Sept.-Oct. 1977, pgs. 33-62.

Reproducido (con subtítulo "Bases para la formulación de un paradigma de la cultura ilustrada dependiente de las élites oligárquicas en el período de expansión preindustrial 1780-1920") en *Lateinamerika Studien* (Univ. Erlangen-Nürnberg) n. 3, 1977, pgs. 1-41.

——— "Rasgos específicos de la producción literaria ilustrada en América Latina: Las culturas dependientes (1780-1920) y las culturas autónomas (1840-1970)", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (Lima), año III, n. 6, 2do. Semestre 1977, pgs. 7-37.

——— "Bases para una Estrategia de Investigación del Cambio cultural en América Latina", *Iberoamerikanisches Archiv* (Berlin), NF Jg. 4, H. 1, 1978.

——— *Creación y Praxis: La producción literaria como praxis social en Hispanoamerica y el Perú*, Lima: Univ. Nac. Mayor de San Marcos, 1976.

Lukacs, Georgy, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik 1914-1919* Berlin 1920.

——— *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlin, 1923 (México, 1963).

——— *El joven Hegel y los Problemas de la sociedad capitalista México*: Grijalbo, 1963.

——— "Realismo socialista de hoy", *Revista de Occidente* (Madrid), abr. año IV, n. 37, p 8 y ss, 1966.

Mannheim Karl. *Ideologie und Utopie*. Bonn: F. Cohen, 1929.

Montesinos, José F., *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Valencia: Castalia, 1960.

Prsewski, Adam — Teune H., *The Logic of Comparative Social Inquiry*, Willey: 1971.

Rojas, Ricardo, *Historia de la literatura argentina; ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* (9 v.), Bs. As.: Kraft, 1957 (4ta. ed.: la: 1917-1919).

Salomon, Noel, "A propos des éléments "Costumbristas" dans le Facundo de



D. F. Sarmiento", *Annales de la Faculté des Lettres*, Bordeaux: vol. LXX, num. 3-4, 1968, pp. 342-412.

Seco Serrano, Carlos, *Sociedad, literatura y política*, Madrid-Barcelona: Guadiana de publicaciones, 1973.

Verdevoye, Paul, *Domingo Faustino Sarmiento éducateur et publiciste (entre 1839-1952)*, Paris: Inst. des Hautes Etudes de l'Amérique Latine, 1963.

Verdugo, Iber H., "Testimonio y denuncia en la novela argentina", *Aportes*, (Paris) num. 8, 1968, pp. 39-87.

Watson Espener, Maida, *Peruvian Costumbrismo (1830-1970). Antecedents and representatives*, Florida, Tesis de doctorado en la Univ. de Florida, 1976.

# Filosofía de la Historia Novela y Sistema Expresivo en la Obra de J. V. Lastarria (1840-1848)

Bernardo Subercaseaux  
*University of Washington*

## I. Corrientes historiográficas en Francia:

El siglo XIX, se ha dicho, fue "el siglo de la historia"; época en que se conjuga la tradición enciclopedista del siglo anterior con la toma de conciencia de acontecimientos como la revolución francesa, la independencia de Estados Unidos o de las colonias hispanoamericanas. Entre 1800 y 1850 —en un clima de renovación y ampliación de los estudios históricos— se dan en Francia dos corrientes historiográficas, cada una de las cuales tiene un grado relativamente alto de continuidad y especialmente entre 1820 y 1848 (época de avance del movimiento liberal) una actitud polémica respecto a la otra. Una es la filosófica y la otra la narrativa, llamadas también, según el objeto que se proponen, ciencia de la humanidad y ciencia concreta, o, de acuerdo a la concepción filosófica que las inspira, idealismo metafísico y empirismo<sup>1</sup>. Entre los representantes más destacados de la primera se cuentan Quinet, Guizot, Michelet, Sismondi y Cousin, y entre los de la segunda, Barante y Agustín Thierry. Ambas tendencias se enmarcan en la pugna entre una burguesía demócrata y liberal con la aristocracia y los partidarios del *ancien régime*.

Aunque en las obras de los autores citados estas corrientes no se dan en estado puro, vale la pena contraponerlas para explicar sus diferencias y puntos de contacto. Para la escuela de historia

filosófica el objeto del conocimiento histórico no son los hechos del pasado en sí, sino sus causas y efectos. Francois Guizot, miembro del grupo de los "doctrinarios"<sup>2</sup> y uno de los representantes más destacados de esta tendencia, sostiene que el historiador debe descubrir las leyes o principios generales que están dándole forma a los hechos externos; en este sentido —dice— la historia no puede dejar de estar sustentada por una visión teórica, y de ser, por lo tanto, filosófica<sup>3</sup>. Para la corriente narrativa, en cambio, el conocimiento histórico debe limitarse a resucitar los acontecimientos y los hombres del pasado, sin que se mezclen juicios o reflexiones del historiador con el testimonio de los propios hechos.

"No hay peor guía en la historia que aquella filosofía sistemática, que no ve las cosas como son, sino como concuerdan con su sistema. En cuanto a los de esta escuela, exclamaré —dice, polemizando, Charles du Rozoir— ¡Hechos! ¡Hechos! ¡Hechos!<sup>4</sup>.

Agustín Thierry, tal vez el más destacado entre los historiadores narrativos, sostiene que el método filosófico ve en cada hecho el signo de una idea, "y en los acontecimientos humanos una perpetua psicomanía"; "con sus atrevimientos sintéticos —dice— ese método aleja a la historia de la observación rigurosa y exacta de los hechos pasados"<sup>5</sup>.

Los historiadores filosóficos argumentan que mientras ellos se ocupan del "alma" de la realidad, del "espíritu" de los hechos, los de la escuela opuesta se limitan a la "forma" y al "cuerpo" de la historia. La especie de fisiología de los acontecimientos postulada por los primeros implica afirmar la existencia de una naturaleza última de la realidad, y de una naturaleza humana de índole moral que permitiría el acceso a ella. De allí que la historiografía contemporánea haya vinculado esta corriente al idealismo metafísico, y que, a los historiadores narrativos, llevando al extremo sus preferencias fácticas, se los haya vinculado al empirismo, a la idea de que no hay principios que estén más allá de los fenómenos de que se trata, y de que no se puede, por ende, pasar del reino de los fenómenos a una realidad última, puesto que ésta no existe.

Ambas concepciones implican metodologías y formas

expositivas diferentes. Para los historiadores filosóficos la historia debe servir de guía, juzgar, orientar y explicar los caminos a seguir; se trata de fabricar una imagen del pasado que sea útil al porvenir, lo que requiere un historiador parcial, que manifieste abiertamente sus preferencias. Para los partidarios de la corriente narrativa la historia, en cambio, debe representar el pasado al modo de una crónica detallada y objetiva, para que así los lectores deduzcan por sí mismos las enseñanzas que ésta contiene. Mientras la historia filosófica es selectiva y recoge sólo los hechos que son relevantes para su enfoque, la corriente narrativa trata de agotar la totalidad de lo ocurrido en una época determinada, prestando entonces mayor atención a los documentos originales, a la erudición y al detalle. Desde el punto de vista expositivo mientras una tiende a las grandes generalizaciones, a la síntesis y a la coloración filosófica, la otra se inclina por un estilo sobrio y templado, por una narración completa, abundante en páginas y pormenores.

Con posterioridad a 1848, autores como Michelet intentan reconciliar los dos sistemas, planteando que se trata sólo de dos instancias metodológicas complementarias entre sí<sup>6</sup>. La verdad es que entre los historiadores de ambas escuelas hay algunos puntos de contacto. Uno de ellos y tal vez el más importante es la tendencia a concebir la realidad en términos de desarrollo. Esta óptica — explícita en la obra de los historiadores filosóficos e implícita en la de los otros— está vinculada a la idea de progreso y de perfectibilidad social. Herder, que ejerce considerable influencia en Francia, sintetizó a la humanidad en la metáfora del hombre que viaja por un largo camino hacia la perfección. Fundamental para el siglo XIX, la fe en el progreso implica la premisa de un patrón de cambio en la historia, y de que ese patrón es conocido y consiste en modificaciones irreversibles en una dirección determinada, siguiendo una flecha que va siempre desde una situación menos hacia una situación más avanzada<sup>7</sup>.

Conocida como historicismo, esta perspectiva ha sido definida por Mandelbaum como la creencia de que la comprensión y valoración adecuada de un fenómeno sólo puede ser conseguida teniendo en cuenta el lugar que ese fenómeno ocupa y el rol que desempeña dentro de un proceso de desarrollo más amplio<sup>8</sup>; la idea, en síntesis, de que una etapa histórica

determinada se explica siempre y sólo por una etapa anterior y así sucesivamente.

La concepción historicista está enraizada en la Ilustración, y es un pensamiento analógico en la medida que concibe a los hechos sociales como organismos vivos. La idea de la historia como un desarrollo presupone —como señalábamos— una cierta dirección y la presencia de leyes que regulan el proceso. Para ambas escuelas este desarrollo lleva el sello del progreso de la humanidad, progreso que no es un accidente histórico sino un fenómeno inherente a la naturaleza del hombre. La diferencia reside en que mientras la corriente filosófica se propone explicitar las leyes del desarrollo (la libertad), y desde ellas resaltar los avances y condenar los factores de retroceso; la corriente narrativa, en cambio, busca simplemente contar el pasado, o lo que es lo mismo, contar el progreso.

La concepción historicista está también vinculada al optimismo social y a la idea de la maleabilidad del hombre, a la convicción de que en cada nueva etapa de la historia las posibilidades de cambio en la vida individual y social son ilimitadas. Roger Picard ha mostrado como en Francia, entre 1825 y 1845, el lirismo, el espíritu filosófico, la creencia en el progreso, el amor a la humanidad y la filantropía, son rasgos que están presentes por igual en los historiadores filosóficos y en los escritores que siguen la estética del romanticismo social<sup>9</sup>. De allí que a la escuela filosófica se la identifique como concepción romántica de la historia. Resulta, sin embargo, equívoco concebir al historicismo y la historia filosófica como proyecciones de la sensibilidad romántica en el campo de la historiografía. Más bien habría que decir que el romanticismo social —como concepción estético-literaria— y la historia filosófica —como concepción historiográfica— se nutren en una misma región ideológica: la del idealismo alemán y del liberalismo ilustrado.

Con sus obras los historiadores filosóficos otorgan al movimiento liberal una plataforma para la acción política, ya que conciben a la libertad como criterio básico para dictaminar sobre los hechos del pasado, como *último ratio* del proceso histórico. La historia de la humanidad debe ser —dice Michelet— una historia de la libertad. De allí entonces que modernamente a la corriente filosófica se la conozca también como concepción liberal de la

historia.

## 2. Intento de fundación de una historia filosófica:

La polémica entre las dos corrientes reseñadas se reactiva, con no menos ardor, en Chile, entre 1844 y 1848. Convencido de que el destino del país dependía de la evolución de la conciencia, Lastarria no podía dejar de adoptar desde Santiago los postulados de la corriente filosófica. Su plan de regeneración de 1838 obedecía ya, de alguna manera, a ellos. Por eso cuando en 1844 Andrés Bello, rector de la Universidad de Chile, le pide que lea una memoria histórica para inaugurar lo que será una larga tradición de esa casa de estudios, Lastarria acepta y se propone no sólo cumplir con el encargo, sino además trazar para la juventud una nueva escuela de pensamiento, fundar una historiografía que promueva la batalla contra el espíritu colonial y que signifique, por ende, escribir la historia al mismo tiempo que se la hace.

"En la sesión solemne —dice Lastarria, recordando la ocasión en que disertó— la más espléndida que ha habido, como que era la primera, aquellos graves doctores me oyeron ... con una indiferencia glacial ... yo creía entonces —agrega— que era necesario rehacer la filosofía de la historia, porque no basta estudiar los acontecimientos, sino que es indispensable estudiar las ideas que los han producido, pues la sociedad tiene el deber de corregir la experiencia de sus antepasados para asegurar su porvenir"<sup>10</sup>

En la introducción a *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile* (título que conserva como libro) Lastarria plantea casi los mismos puntos programáticos difundidos por los historiadores filosóficos franceses. Los acontecimientos que presenta —y cuyas leyes se propone revelar— están tomados en su mayor parte de las *Noticias secretas de América*, de Jorge Juan y Antonio de Ulloa, obra que como señalara Mora en 1827, ofrecía en virtud de testimonios oculares "las pruebas más auténticas e irrevocables de la tendencia corruptora, del espíritu desorganizador y perverso del sistema colonial"<sup>11</sup>. La codicia, la pereza, la utilización de la religión con fines despóticos, la imposición de leyes que violaban las costumbres autóctonas, el desprecio por quienes se consagraban a labores de industria y el afán guerrero, son, entre otros —

argumentaba Lastarria— los rasgos legados por el dominio español. La influencia de la Conquista y de la Colonia resultaba entonces altamente negativa y venía a confirmar en todos sus aspectos la leyenda negra de España.

El hecho que la revolución de la Independencia permaneciera inconclusa, se debía a que no había sido acompañada por un cambio en las costumbres o en las ideas, las que en 1844 seguían ligadas al espíritu colonial, en aspectos como el régimen político, la libertad de conciencia y de imprenta. Mientras los historiadores europeos se entregaban a sus raíces para encontrar en ellas la simiente del futuro, Lastarria y los liberales hispanoamericanos se entregaban a igual tarea para mostrar que esas raíces eran las que estaban impidiendo la realización del porvenir<sup>12</sup>. Desespañolizarse equivalía, desde esta perspectiva, a progresar.

¿Cuáles son las leyes o principios desde los que Lastarria lapida la dominación española? El criterio para evaluar un suceso —dice— es examinar si está o no conforme con “la libertad y el desarrollo del hombre . . . puesto que el bien de este mundo consiste en su conservación, en el desarrollo de sus facultades, en la extensión e intensidad de su vida y en el uso de su libertad para procurarse tal bien”<sup>13</sup>. Las fuerzas inmanentes, o como él las llama “bien de este mundo”, son las fuerzas que operan el desarrollo del hombre en libertad; ellas son lo constitutivo, lo intrínseco, lo esencialmente humano. Libertad y perfectibilidad son por lo tanto no categorías históricas sino rasgos eternos de la naturaleza del hombre, leyes —como afirma Lastarria en *Investigaciones*— de nuestro ser moral. Pero este gran código al cual el género humano está adscrito no sigue una línea recta, la realidad puede extraviarse, contrariar las fuerzas naturales que impulsan su perfección, circunstancia que requerirá la participación del hombre para acelerar así el cumplimiento de las leyes y enrielar a la historia en su proceso (metafísico) de desarrollo<sup>14</sup>.

Detrás de hechos como el desinterés por el trabajo, la codicia por el oro, la mantanza de indígenas, percibe Lastarria que la Conquista y la Colonia han sido empresas contrarias a la naturaleza humana, a la que durante más de tres siglos han ultrajado:

"La naturaleza —dice, refiriéndose al momento de la Independencia— que puede soportar por largo tiempo los ultrajes de los hombres, recobra al fin su imperio, hace triunfar la dignidad envilecida y da principio a una era de gloria y de ventura: el pueblo humillado por la esclavitud y la ignorancia vindica sus fueros y se presenta hoy en carrera para un provenir brillante."<sup>15</sup>

Lastarria no adjetiva el concepto "naturaleza" y engloba con él tanto a la naturaleza humana como al reino animal. Esta ambigüedad supone concebir a la naturaleza como agente, como un organismo con fines, y además, al proceso de perfectibilidad como un proceso perteneciente al reino natural.

Lastarria, es cierto, encuentra estos principios porque —*more* historia filosófica— parte de ellos. Hay que señalar, empero, que no todo es historia por encima de la historia, y que por momentos se esfuerza por traer a la palestra algunos hechos y confirmar los principios en el análisis. Cuando toca, por ejemplo, el tema de la nobleza (que sico-biográficamente le es tan pertinente), dice:

"Las virtudes, los talentos, las riquezas mismas no tenían valor alguno sin la nobleza de sangre, durante la época de la colonia, en que lo llenaba todo un monarca, al cual debía sacrificarse toda superioridad natural . . . De esta manera la nobleza de sangre, que no arguye prenda personal ninguna y que no puede representar jamás el mérito, vino a ser el único término de todas las aspiraciones, con la singularidad de santificar todos los medios que podían ofrecerse para alcanzarlo . . . La nobleza de sangre era el supremo bien social: los colonos que la poseían y los que presumían poseerla, alegaban un título incontestable al aprecio o, por lo menos, al respeto de todos; porque la calidad de noble daba derechos, daba virtudes y traía consigo la facultad de hacer el mal sin responsabilidad y de entregarse a los vicios sin deshonra."<sup>16</sup>

A partir de párrafos como éste concluye que la usanza española de otorgar fueros de nobleza, era una costumbre contraria a la naturaleza del hombre y al reconocimiento del mérito del individuo. Lo que Lastarria pretende es mostrar como "esas preocupaciones" de antaño se proyectan en el presente, darle una base filosófica a la transformación liberal de la sociedad<sup>17</sup>, transformación que deviene así una necesidad histórica. Sin embargo, debido a que su perspectiva entraña una especie de



teodicea de la libertad y a que omite aspectos como el económico, su visión de la República como anti-Colonia resulta sustentada, más que por la historia, por la metafísica y el voluntarismo.

La conclusión de *Investigaciones* no podía ser otra que un llamado a participar en la lucha contra “la ominosa influencia española”, cuyos vestigios aun latén —terminaba diciendo Lastarria— en las costumbres y leyes de la sociedad chilena de 1844. La disertación —como el mismo señala en *Recuerdos literarios*— fue recibida con una indiferencia glacial, el rector que se la había encomendado, sólo le dió las gracias al año siguiente<sup>18</sup>. La idea de que desespañolizarse era progresar tenía en 1844 claras connotaciones políticas. Ya en la década anterior Portales había valorado como elementos sociales positivos “la mantención del orden” y el “desarrollo de los negocios”, factores que según él sólo podían darse en Chile gracias a lo que llamó —en frase feliz— “el peso de la noche”. Una tesis del partido conservador divulgada años más tarde y repetida en toda la prensa, sostenía que la principal misión de los conservadores era “restablecer en la civilización y en la sociabilidad de Chile el espíritu español, para combatir el espíritu socialista de la civilización francesa”<sup>19</sup>. En el primer quinquenio de Bulnes pipiolo y pelucones vivían, sin embargo, en un clima de relativa conciliación; las repercusiones y críticas que desató la memoria fueron, por ende, más que políticas, de carácter historiográfico.

Vicente Fidel López llamó a la historia filosófica expuesta por Lastarria: “ciencia nueva . . . propiedad de nuestro siglo . . . que consiste en ligar lo que es con lo que será.”<sup>20</sup> Sarmiento escribió un largo comentario, en que alaba algunos aspectos (“del lenguaje fácil y depurado . . . la meditación y el estudio . . .”) y critica otros (la utilización excesiva de la leyenda negra y la visión favorable a los indios). Jacinto Chacón, entusiasmado con la postura filosófica, escribe un poema, una de cuyas estrofas dice:

“A esa España gastada, envejecida  
Astro sin rotación, tócole en suerte  
A esta América enviar lleno de vida  
Su espíritu de muerte”.

Es, sin embargo, Andrés Bello, el responsable de la altura intelectual que alcanzara la polémica<sup>21</sup>. En un largo ensayo hace

algunas críticas sustanciales a la filosofía de la historia de Lastarria. Se refiere a la falacia de la retrospección, a la inconsecuencia de pedir, con las luces del siglo XIX, cuentas al siglo XVI. Frente al parricidio sociológico a que desde su liberalismo intransigente instaba Lastarria, Bello sostiene que no se puede desconocer los cimientos, y preconiza como único camino para superar el pasado, el de la negación por asimilación. Aceptando la concepción historicista seguida por su alumno, repara empero en la inconsecuencia con que éste la aplica: cómo puede explicarse —dice— que en el seno de un pueblo tan profundamente envilecido y anonadado por la influencia española, se hubiesen gestado las campañas heroicas y abnegadas de la Independencia. ¿La leyenda negra de España llevada a los extremos a que la ha llevado Lastarria, no contradice acaso la tesis historicista de que el presente se deriva del pasado?<sup>22</sup>.

Bello, al mismo tiempo que desarticula los principios de la historia filosófica, expone, dirigiéndose a la juventud, las virtudes de la historia narrativa. Insta al estudio de documentos y fuentes originales, a la comprensión de los hechos. Recomienda también en lugar de la exaltación oratoria, y de juicios excesivos, un estilo sobrio, provisto de templanza histórica. Las razones de Bello, aunque cordiales, son arrolladoras. Treinta y cuatro años más tarde el autor de *investigaciones* dirá: "El fracaso de 1844, lo confesamos, nos sobrecogió"<sup>23</sup>.

Lastarria, que en gran parte identificaba su sistema con su persona, guardó silencio ante esas razones, pero no concedió; y cuando en 1847 la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, convocó a un certamen anual sobre "un punto de la historia del país", volvió a insistir en su afán por promover la historia filosófica<sup>24</sup>. *Bosquejo histórico de la Constitución de Chile durante el primer período de su Independencia, desde 1810 hasta 1814*, que así se llama la obra de Lastarria, fue la única en presentarse al concurso y recibió el premio. La comisión informante, sin embargo, la aprobó desde el punto de vista literario, absteniéndose de "pronunciar juicio alguno (sobre) la exactitud de los hechos a que el autor alude"<sup>25</sup>. Según el jurado el *Bosquejo* carecía del "tren material de la historia". La defensa de Lastarria la tomó esta vez Jacinto Chacón, uno de los miembros de la Sociedad literaria de 1842. En prólogo al

*Bosquejo* sostiene que Lastarria no es un mero cronista sino "el primer historiador constitucional de Chile", puesto que analiza "no las multiplicadas ruedas de la máquina social" sino la Constitución, que es, dice Chacón, "el centro y origen de todos sus movimientos". Después de hacer punto por punto una apología de la historia filosófica concluye que:

"Sólo el historiador filosófico o constitucional, que va al alma de la realidad puede proporcionarnos y transmitirnos lecciones importantes para desarrollar el porvenir de la humanidad . . . He aquí —dice— el verdadero mérito de la obra del señor Lastarria: éstas son mis convicciones en historia; siento que ellas se alejen tanto del informe".<sup>26</sup>

La edición en un solo libro del informe condenatorio, del prólogo apologético de Chacón y del *Bosquejo* fue —en un año en que los libros publicados no llegaron a diez— una invitación a reanudar la polémica. Andrés Bello, en un artículo de enero de 1848, cuyo título, "Modo de escribir la historia", sitúa ya el objeto de discusión no en la verdad o falsedad de las afirmaciones de Lastarria, sino en las concepciones historiográficas que la juventud debía seguir; Andrés Bello, decíamos, advierte que la historia concreta no puede derivarse de ese conjunto de leyes morales que Chacón llama Ciencia de la Humanidad, sería, dice "como si el geómetra europeo, con el solo auxilio de los teoremas de Euclides, quisiera formar desde su gabinete el mapa de Chile"<sup>7</sup>. Para Bello los "teoremas" son en este caso el ideal filosófico ilustrado, el liberalismo como expresión política de ese ideal y la historia filosófica como expresión historiográfica de ambos. Llama a la juventud a sacar provecho de la historiografía francesa, pero también a imitarla en su independencia de pensamiento.

"Una máquina —dice— puede trasladarse de Europa a Chile y producir los mismos efectos que en Europa. Pero la filosofía de la historia de Francia, por ejemplo, la explicación de las manifestaciones individuales del pueblo francés en las varias épocas de su historia, carece de sentido aplicada a las individualidades sucesivas de la existencia del pueblo chileno . . . Leamos —recomendaba— (y) estudiemos las historias europeas, contemplemos de hito en hito el espectáculo

particular que cada una de ellas desenvuelve y resume . . . ¿Podemos . . . (acaso) hallar en ellas a Chile, con sus accidentes (y) su fisonomía característica? Pues esos accidentes, esa fisonomía es lo que debe ret.atar el historiador de Chile, cualquiera de los dos métodos que adopte. Abranse las obras célebres dictadas por la filosofía de la historia. ¿Nos dan ellas la filosofía de la historia de la humanidad? La nación Chilena no es la humanidad en abstracto, es la humanidad bajo ciertas formas especiales . . . ¡Jóvenes chilenos! aprended a juzgar por vosotros mismos; aspirad a la independencia de pensamiento. Bebed en las fuentes (o) al menos en los raudales más cercanos a ellas''<sup>28</sup>.

Aunque la polémica es con Chacón y Lastarria, el destinatario explícito de Bello (y también de Chacón) es la juventud, y no una juventud abstracta, sino la del Instituto Nacional y de la Sociedad literaria de 1842. De allí que Bello utilice para exponer sus ideas criterios como el de la originalidad, el nacionalismo y la independencia de pensamiento, criterios en suma, caros a los jóvenes de inclinación liberal y al propio Lastarria.

Jacinto Chacón, nombrado profesor del Instituto Nacional el mismo año de la polémica, no sólo cree en las leyes metafísicas del progreso desde una perspectiva temporal, sino que además está convencido de que ellas están sustentadas por la Divina Providencia, y que tienen una trayectoria geográfica de Oriente a Occidente, de Egipto a Roma, de Roma a Francia y de Francia a América. Al amparo de esta visión casi mística, su defensa de la filosofía de la historia resulta algo exaltada y voluntarista y nada puede con las bien fundadas razones de Bello.

Lastarria guarda silencio, pero, una vez más, no concede. Y en 1868, cuando ya la polémica está hace tiempo apagada, vuelve a la carga:

"No se quería comprender —dice— que yo no condenaba en manera alguna la historia de los hechos, y que si bien no me consagraba a escribirla, lo único que hacía era apoderarme de ellos para estudiarlos en sus orígenes y resultados, es decir, en las ideas que los produjeron y en su influencia social".

Luego, apuntando con certeza a los excesos de la tendencia narrativa y a la necesidad de una visión totalizadora, agrega:

"Los anales no son la historia: para que esta merezca tal nombre, necesita (de) una conciencia . . . Sin embargo, los historiadores nacionales no (lo han comprendido así), y entonces y después se han complacido, excepto uno que otro . . . (en) la historia casera . . . perdiéndose en la narración de detalles insignificantes, tales como si éste saltó una pared, si aquél escribió un papelito, si el otro dijo, o tornó y se fue . . . Esta es la historia que ha prevalecido a pesar de mis esfuerzos"<sup>29</sup>.

En 1878, todavía lo sustantivo del quehacer histórico sigue siendo para el publicista la creación de una imagen del pasado que sea útil al porvenir. Llama a la historia narrativa "escuela histórica de la absolución y del aplauso" y señala que no cumple con el deber de enseñar para transformar. Reconoce también que en la década del cuarenta su empeño por promover un estilo de pensamiento histórico fue rechazado (entre otros ) por "García Reyes, Varas, Sanfuentes, Tocornal, Benavente, toda la Universidad ,y entre los americanos (por) Andrés Bello, García del Río, López" (partidario de la historia filosófica, pero moderado) "Sarmiento, Alberdi, Piñero, Peña . . . siendo tal vez la única excepción, Juan María Gutiérrez"<sup>30</sup>.

Aunque las polémicas historiográficas de 1844 y 1847 son las más publicitadas del decenio, no fueron ni con mucho las únicas. Antes se había dado una en torno a la *Historia* de Claudio Gay, y en 1847, en el Instituto Nacional se da otra respecto a si debía usarse en la docencia libros puramente "narrativos" ("que suministrasen a los niños la exposición desnuda de los hechos"), o textos de orientación filosófica como el *Compendio de Historia moderna* de Jules Michelet (el cual acabó por adoptarse). En el contexto de estas discusiones la Universidad de Chile propuso como tema para el certamen anual de 1848, la pregunta ¿Cuál es el mejor modo de enseñar la historia?; el hecho, sin embargo, de que nadie se presentara al concurso ni en ese ni en el próximo año (en que se repitió el tema), indica que las ideas de Bello se habían impuesto y que la polémica, por ende, estaba zanjada.

Entre los factores que inciden en el fracaso de Lastarria hay algunos determinantes y otros concurrentes. Una filosofía de la historia que declara la guerra contra el espíritu colonial, en circunstancias que todavía rigen algunos fundamentos materiales y sociales de ese espíritu, estaba, desde el comienzo, destinada a

frustrarse. En Francia el historicismo y la historia filosófica se habían expandido después de la Revolución de 1789, y venían cumpliendo, en general, la función de situar a la burguesía en la cresta del proceso histórico. Querer inculcar en Chile la misma concepción de la historia sin que se hubiesen producido los fenómenos sociales capaces de generarla, resultaba, pues, una tarea utópica. Esta inadecuación entre ideología y desarrollo social afectó el quehacer intelectual del propio Lastarria, cuyas *Memorias* históricas aparecen improvisadas y abstractas si se las compara con cualquiera de las obras de un historiador filosófico de la talla de Michelet. La tendencia idealista e intransigente es otro elemento que concurre al fracaso, que inclina a Lastarria a convertir "lo español" en fenómeno ontológicamente negativo, contradiciendo así su propia biografía (su maestro de liberalismo había sido un español, José Joaquín de Mora). Otro factor concurrente es el hecho que la investigación histórica estaba en pañales. Si entre 1844 y 1848 la juventud progresista se resiste a la historia filosófica, ello se debe no a la falta de afinidad liberal, sino al convencimiento de que ese tipo de historia sólo podría realizarse en una etapa posterior, una vez que estuviesen fijados los hechos. De este convencimiento surgirá la que se ha llamado escuela histórica chilena, bibliógrafos como Ramón Briceño o historiadores como Barros Arana, los hermanos Amunátegui, y Vicuña Mackenna. Casi todos admiradores de Lastarria y con afinidades liberales, pero inclinados en historia a la investigación documental y positiva de los hechos.

Al reseñar el intento de Lastarria y las discusiones a que éste dió origen, nos interesaba mostrar que por lo menos hasta 1848 las cuestiones historiográficas tienen en Chile mayor importancia que las cuestiones estético-literarias. Durante esos años casi todas las memorias leídas en la Universidad de Chile tratan temas históricos. Mientras entre 1840 y 1850 se realizan varios certámenes de historia, en literatura, en cambio, se convoca sólo a uno. *La historia de los girondinos* de Lamartine es uno de los libros que despierta mayor interés en la década. Si se compara, por último, la polémica sobre el romanticismo de 1842 con las polémicas historiográficas de 1844 y 1847, se advertirá en la primera cierta retórica y no poca confusión respecto a lo que se discute.

Presentar las polémicas historiográficas del decenio ha sido,

pues, un paso para referirse a la influencia que ellas — especialmente la filosofía de la historia y el historicismo— tuvieron en la ficción y en la prosa de Lastarria, y también, por que no decirlo, en parte importante de la literatura de la época.

### 3. Historia y literatura

En *Investigaciones* y *Bosquejo* Lastarria explicita una filosofía de la historia que ya estaba operando en la composición de "El mendigo" y en algunos postulados de su discurso de 1842. Por ejemplo, la idea que subyace a sus anhelos fundacionales de 1842 —aquella de que cada época nueva debe corresponder una literatura también nueva, que no puede ser concebida con los cánones de literaturas pasadas— es una idea que está íntimamente vinculada a la concepción historicista. Esta relación entre concepciones historiográficas y literarias obedece, es cierto a que lo sustantivo es para Lastarria la emancipación de la conciencia, mientras que la historia, la política, el periodismo o la literatura son medios para promover ese ideal. Sin embargo, dicha contigüidad se debe también a que en la década de 1840 no había aún una diferencia tajante entre historia y literatura. En parte, porque la tradición literaria carecía de un desenvolvimiento interno y en parte porque la sensibilidad histórica fue durante esos años más acuciante que la artística. Existía por lo tanto una zona intermedia que les era común: el rescate del pasado y la función edificante. En estas circunstancias era explicable que se produjesen préstamos, coincidencias y zonas híbridas de difícil delimitación.

A este marco hay que referir el apellido de "literaria" de la Sociedad de 1842, o el que Lastarria subtitulase "episodio histórico" a su relato "rosa" e "historia contemporánea" a su novela *Don Guillermo*, o el que Sarmiento escribiera *Facundo*, obra en que confluyen la imaginación histórica y la imaginación literaria; o el que un historiador como Diego Barros Arana, refiriéndose a la polémica historiográfica entre Bello y los partidarios de la historia filosófica, haya hablado de una "polémica literaria, probablemente la más notable que en su género se ha suscitado en Chile"<sup>31</sup>.

Si se contempla la producción (publicada entre 1840 y 1848) de relatos, novelas o "ensayos de novela" de autores nacionales o

avecindados en Chile, en los más de diez títulos que la componen, se pueden distinguir dos tendencias: una de imitación romántica y otra de voluntad historicista.

La de imitación romántica se inclina por argumentos que permitan a los personajes explazar en sus pasiones; elabora tramas con motivos tomados de la narrativa folletinesca europea<sup>32</sup>. Son obras que responden a la demanda creada por la difusión de esa literatura europea, pero que por carecer de la tradición narrativa en que aquella se había insertado, resultan con frecuencia obras de imitación, obras más que románticas, romanticoides. Pueden adscribirse a esta orientación "Jorge" (1843) y "Don Martín Gómez" (1843) relatos de Santiago Lindsay; *La vida de un amigo o un primer amor, desahogo de un apasionado*, novela sentimental en forma de epístolas, de Wenceslao Vial (publicada en 1846 como folletín); *Emmy y Carlos o los dos juramentos* (1848) de Bernabé de la Barra y la más importante, *Soledad* (1848), del argentino exilado en Chile, Bartolomé Mitre.

En *Soledad*, la dimensión histórica aparece, literalmente, como pretexto para una relación amorosa. Eduardo, pretendiente de Soledad, inicia una conversación sobre tema histórico para atraerse la amistad del anciano esposo de la protagonista. El resto es novela de amor y de la vida de hacienda idealizada, novela regional cercada por el espacio del patrón, y en que no hay asomo todavía de una conciencia nacional. *Nineta o un día de bodas*, de F. Fernández Rodella, publicada en 1849 en edición bilingüe, incluye (aunque es obra de teatro) unas "advertencias" que ilustran la sensibilidad que animaba a estos narradores:

*"Advertencias para la representación de Nineta"*

Nineta es sencillamente el estudio poético y sin embargo verdadero de un sentimiento tan delicado, que parece no poder aclimatarse en esta pesada atmósfera de nuestras sociedades egoistas y sensuales. El lenguaje de Nineta debiera ser sencillo . . . Nineta está deshonrada, pero se cree de al-gún modo rehabilitada a sus propios ojos por la fuerza de su amor: amar es su religión, ser amada su existencia. Ella cree que el sacrificio es el símbolo divino de todo amor, pero haya su abnegación sobrepujada por su amor. No se avergüenza de ese sello infamante que imprimen las preocupaciones sociales en la frente de toda joven seducida, ni ¿qué le importan las preocupaciones? ¿qué le importa esa librea brillante de las debilidades humanas, esa librea mentirosa que llaman honor? . . . a esa pobre muchacha sólo el abandono la halla sin fuerzas".<sup>33</sup>



La segunda tendencia corresponde a la voluntad de historiar, de recuperar el pasado lejano o inmediato, y, a menudo, de enjuiciarlo con vistas al presente o al porvenir. Són relatos, novelas o formas híbridas, que utilizan convenciones románticas, pero que en su voluntad historicista, las trascienden. Pensamos, por ejemplo, en los ensayos de novela histórica de Lastarria, en "El mendigo" (1843); "Rosa" (1847) y "El alférez Alonso Díaz de Guzmán" (1848); en *Facundo* (1845) de Sarmiento; en *La novia del hereje*, novela histórica del exilado argentino Vicente Fidel López (publicada por primera vez como folletín entre 1845 y 1847), y pensamos también en algunas obras que continúan esta tendencia en los primeros años de la década siguiente, como por ejemplo *El inquisidor mayor*, novela histórica de Manuel Bilbao, publicada en 1852.

Como conjunto, estas obras tienen mayor relevancia que las primeras, y obedecen, más que a determinada corriente literaria, al predominio de una sensibilidad histórica vinculada al progresismo liberal. En carta-prólogo de 1854 Vicente Fidel López señala que con *La novia del hereje* se propuso:

"un trabajo esencialmente americano en su fondo . . . que contribuya al conocimiento y la conciencia de las sociedades de que formamos parte . . . (pero que esté) . . . desprovisto en su estilo de toda clase de pretensiones . . . y que escape por ese lado a las ridículas parodias de las pasiones, de las tendencias y de los estilos exóticos".<sup>34</sup>

Resume en este párrafo el propósito que engloba a los narradores de esta tendencia histórica, deja también en claro que estos autores tenían perfecta conciencia de encarnar una sensibilidad en pugna con aquella que hemos caracterizado como de imitación romántica.

Las novelas o ensayos de novela histórica que hemos mencionado pueden vincularse, en sus planteamientos narrativos, a las concepciones historiográficas de la década: la novela de López a la historia narrativa y los intentos de Lastarria y Manuel Bilbao a la historia filosófica. Vicente Fidel López concibe su obra —como él mismo señala— en perfecto acuerdo con las tradiciones americanas referentes al tiempo de la escena. Trata de no modernizar la sicología de sus personajes. Pretende así resucitar el pasado pero no en forma selectiva; el novelista —dice— debe

rescatar los grandes hechos pero también la parte perdida de la historia, la vida familiar. Debe producir la verdad completa<sup>35</sup>, lo que se sabe con lo que se imagina<sup>36</sup>. López, que fue, podría decirse, un filósofo de la historia moderado, percibe —la diferencia de Lastarria— cierta especificidad de la literatura y el papel que le cabe a lo imaginario en la representación del pasado.

El criterio de "verdad completa" y la conciencia alerta a la falacia retrospectiva, indican una concepción de la novela vinculada a la historia narrativa. En base a un estudio detallado y erudito de la época, López configura en *La novia del hereje* un vasto panorama del virreinato de Lima de fines del siglo XVI; estrategia que aunque apunta a la Inquisición, se plasma en una novela menos maniqueísta y literariamente más lograda que aquellas vinculadas a la concepción filosófica.

Los intentos de Lastarria y las novelas históricas de Manuel Bilbao se empeñan, en cambio, en presentar no "la verdad completa" de una época, sino más bien sólo el sector que sirve de correlato para ilustrar una convicción filosófica o sociológica previa a la obra, lo que redundo en novelas más bien breves, esquemáticas y necesariamente maniqueístas. En *El inquisidor mayor*, novela de alegato contra la Inquisición, ambientada en Lima del siglo XVIII, encontramos por parte del narrador —*more historia filosófica*— ejemplos extremos de coloración filosófica y de parcialidad narrativa. Cuando el narrador presenta a Rodolfo, uno de los personajes positivos de la novela, dice:

"La luz de la filosofía producida por los genios que brillaron para la libertad en el siglo XVIII, encontraba un apoyo en toda razón, en todo hombre que de buena fe amaba la civilización; y Rodolfo, aun cuando no era un ciego sectario de los enciclopedistas, aceptaba con bastante latitud el fundamento de esa filosofía: la soberanía de la razón".<sup>37</sup>

Se trata de lo que Lukács llama novela histórica del subjetivismo moralizador, aquella en que la verdad de los hechos (en este caso la encarnación ficticia de Rodolfo) retrocede ante la verdad de la idea<sup>38</sup>.

La configuración de personajes y el maniqueísmo de "El mendigo" constituye otro ejemplo de lo señalado. "Rosa", también de Lastarria, es apenas un esquema de relato, en que el romance trágico entre la hija de un marqués realista y un coronel del ejército libertador cumple la función de resaltar, por encima de

la pasión amorosa, el amor a la libertad y a la patria. Cronológicamente ubicado en el último año de la Reconquista, el argumento combina la peripecia amorosa con la descripción de una naturaleza cambiante y con referencias al avance del ejército insurgente y su triunfo en la batalla de Chacabuco.

Lo importante en la elaboración narrativa es que —a diferencia de lo propiamente romántico— los cambios de la naturaleza no siguen en este caso el ritmo de los sentimientos amorosos, sino el de los hechos históricos. Cuando la acción del ejército libertador todavía es incierta, la noche adquiere una fisonomía “triste . . . sofocante”, la atmósfera es opresiva y “el cielo (se cubre) de negros y espesos nubarrones”<sup>39</sup>. Luego de que los insurgentes trepan la cuesta de Chacabuco, mientras el ejército realista los espera de este lado, la naturaleza cambia, presagiando el triunfo final:

“Una brisa fresca . . . había despejado la atmósfera,  
las estrellas brillaban en todo su esplendor y  
la luna aparecía coronando las empinadas cumbres  
de los Andes”.<sup>40</sup>

La relación entre naturaleza y gesta independentista obedece a la concepción Lastarriana de la historia como naturaleza y de la Colonia como empresa contra natura. Cuando la noche está “triste” la voz narrativa dice:

“era una de aquellas (noches) en que el alma se oprime sin saber por qué”

Pero el narrador lo sabe, puesto que agrega:

“le falta un porvenir . . . no hay recuerdos, no hay imágenes, porque el alma entera está absorta en el presente, en esa realidad pesada, desconsolante con que sañuda la naturaleza nos impone silencio y nos entristece”.<sup>41</sup>

El saber desde el cual el narrador interpreta la tristeza corresponde al saber que le transmite el historiador filosófico: “triste” porque la ley del progreso y de la libertad está siendo contrariada por la Reconquista. Cuando el alma está absorta en el presente, cuando le falta un porvenir, cuando está —por decirlo así— descarrilada de la historia, la naturaleza no puede estar sino “triste” y “sañuda”. El narrador al elaborar y disponer la acción, alude a la ley que está dándole forma a los acontecimientos narrados, confiriéndole así relevancia filosófica a la narración.

"El alferez Alonso Díaz de Guzmán" (1848), tal vez la más lograda entre las novelitas históricas de Lastarria, se basa en la leyenda de la Monja Alferez, personaje de los primeros siglos de la Colonia que interesó vivamente a los liberales españoles de comienzos del siglo diecinueve. Uno de ellos, José María Ferrer, fue en 1829 el primer editor de *La historia de la monja Alferez, Doña Catalina de Erauso (escrita por ella misma)*. Como lo señala en el prólogo a Ferrer le preocupa el "caso Erauso" en tanto ejemplo de los extremos a que puede llegar una mujer cuando no se le ha proporcionado la educación necesaria. Lastarria, en lugar de esta perspectiva (que contradecía sus ideas sobre la Colonia) recrea sólo el capítulo VI de la obra, transcribiendo casi literalmente varios episodios y eliminando los que no ocurren en Chile.

Suprime el tono picaresco que tienen en el original las andanzas de Catalina (escudada en la identidad de Don Alonso Díaz de Guzmán) por tierras americanas. Conserva en cambio y más aun enfatiza (dándole así agilidad a la narración) los equívocos y desencuentros al modo de la Comedia de Capa y Espada que figuean en la versión original.

A diferencia de los otros relatos no hay en esta obra un enjuiciamiento explícito del narrador sobre la sociedad española, no lo hay, en parte porque la versión original está configurada como autobiografía y, en parte también, porque la época del relato se sitúa en 1612, y porque Lastarria, aunque utiliza un narrador ficticio de tercera persona, trata de ser fiel a la visión limitada que tiene el narrador en la obra matriz. El enjuiciamiento, sin embargo, está dado en la oposición naturaleza-historia, en torno a la que se ordena el mundo. La naturaleza aparece caracterizada con rasgos de armonía, concordia y paz<sup>42</sup>. La historia o la vida social está presentada, en cambio, como una situación permanente de conflictos y luchas, de engaños y duelos, de caos y confusiones. Los equívocos y desencuentros amorosos propios de la Comedia de Capa y Espada constituyen aquí la norma, sin embargo, a diferencia de las Comedias del Siglo de Oro, la discordia permanece como tal y no hay solución amorosa ni para el personaje principal (la Monja Alferez debe huir) ni para el resto de las parejas (Don Basilio y Angelina, Don Miguel Erauso y Doña Inés). Lastarria, entonces, recrea las andanzas de Catalina de Erauso para mostrar un mundo social que, a diferencia del mundo

natural, está en perpetuo desorden, un mundo en que la espada y la cruz son los más persistentes guardianes del desarreglo.

En esta oposición el viejo mundo corresponde a toda la realidad social y el nuevo, sólo a la naturaleza. La única insinuación positiva sobre un personaje —que no alcanza a ser una caracterización— es la mención del padre jesuita Luis Valdivia, que cuando el cortejo del gobernador entra a Concepción lleva, en lugar de los penachos oficiales, un modesto sombrero. Trae también “con gran reverencia”, los pliegues en que se propone la paz al congreso araucano. La mención del jesuita (que no aparece en la versión original) y la especie de bienvenida que le da la naturaleza<sup>43</sup>, se explican porque el padre Valdivia valorizó la cultura de los araucanos, y para Lastarria, como lo afirma en su *Guía de forasteros* de 1841, los indígenas habían sido los portadores de la libertad frente al despotismo español.

La oposición entre naturaleza e historia, y las características de desarreglo permanente con que aparecen presentados los distintos aspectos de la realidad social, obedecen a la concepción Lastarriana de la Colonia como una etapa de envilecimiento de la naturaleza humana, una etapa en que las relaciones sociales se degeneran y en que el “ser moral” — la tendencia intrínseca a la libertad y a la perfección— está en suspenso, y en que por lo tanto las fuerzas inmanentes del proceso histórico se manifiestan únicamente en el mundo de la naturaleza.

Podría argumentarse, frente a estas relaciones entre concepciones historiográficas y esquemas narrativos, que los esquemas obedecen más bien a una tradición literaria, y que estarían vinculados a dos concepciones distintas de la novela histórica, vigentes en Europa durante la primera mitad del siglo XIX. Nos referimos, por un lado a la que Lukács llama novela histórica clásica, a la novela que busca rescatar un panorama total del pasado, a la novela del héroe prosaico, ejemplificadas en obras de Walter Scott, Pushkin, Manzoni y Gogol; y por otro, a la que llama novela histórica romántica, a la novela del héroe idealizado, y del subjetivismo moralizador, aquellas que el estudioso húngaro ejemplifica con obras de Víctor Hugo y Alfred de Vigny<sup>44</sup>.

Aunque este argumento podría tal vez aceptarse en relación a Vicente Fidel López, hay que señalar que en Chile, en la década del cuarenta, la tradición de las novelas de Scott no era todavía una

tradición literaria viva, en estas circunstancias son sobre todo las concepciones historiográficas las que pesan en el intento de escribir novelas históricas. En *La novia del hereje*, por ejemplo, el autor que se infiere de las acotaciones que aparecen al pie de la página es, más que un narrador, un historiador, y un historiador abiertamente partidario de la historia documental. Respecto a Lastarria, entre 1840 y 1848, la proyección de su filosofía de la historia en sus relatos es tan evidente, que no puede sino concluirse de que ésta —más que cualquier tradición literaria— operó como factor fundamental en los planteamientos narrativos de su ficción, haciendo de ella una especie de correlato imaginario de la filosofía de la historia que quiso implantar.

#### 4. Historia filosófica y sistema expresivo:

La concepción historiográfica de Lastarria se proyecta también en el plano expresivo, en la prosa de *Investigaciones y Bosquejo* y en el lenguaje de los "ensayos de novela". Su interés por generalizar y por buscar los principios detrás de los hechos, se manifiesta en una marcada utilización léxica de menciones en grande, de palabras como 'humanidad', 'entendimiento', 'sociabilidad', 'alma', 'infancia social', y 'género humano'. Como historiador concientemente opinante, su prosa está 'coloreada' de adjetivos, de enumeraciones, de metáforas, hipérboles y otras figuras literarias.

En *Investigaciones*, refiriéndose a la llegada de los españoles y encuentro con los araucanos, dice:

"Más desde sus primeras incursiones en este país . . . encontraron aquí hombres de bronce, en cuyos pechos rebotaban las balas de sus cañones y los cuales miraban con impávida serenidad el tren militar del pueblo osado, que pretendía arrebatarles su libertad."<sup>45</sup>

Luego, hablando de la sociabilidad en tiempos de la Colonia, señala:

"La ciega sumisión del soldado y la dura esclavitud de un humillante vasallaje, la desesperación de las derrotas sangrientas y el terror de un poder doméstico que sojuzgaba hasta las conciencias, apagaron y casi extinguieron en su alma los gérmenes de todo sentimiento social y de

toda aspiración *brillante*: era un pueblo dormido que sólo despertaba para batallar, un pueblo que no estaba organizado más que para la guerra."<sup>46</sup>

La concepción del ser del hombre como luz que se apaga y se enciende, y la utilización de adjetivos como 'brillante' o 'dormido' nos enfrentan a dos conjuntos metafóricos que constituyen un verdadero sistema expresivo en la prosa de Lastarria: uno es el sistema metafórico lumínico y otro, el vegetal.

El primero se funda en la idea de la libertad como ley suprema del proceso histórico. Condensa, como sistema metafórico, las aspiraciones del liberalismo ilustrado. El símbolo central del sistema es el sol (y su producto la luz) que equivale a la libertad. Sol y libertad son las fuentes de energía que vivifican y alumbran todo lo existente. En virtud de este símil enriquecen su sentido literal una larga serie de sustantivos, de verbos y de adjetivos como electricidad, rayo de luz, lampo, astros, halo, golpe eléctrico, llama, fuego, encender, apagar, ver, brillar, rutilar, alumbrar, resplandecer, iluminar, brillante, fulgurante, oscuro, claro, iluminado, diáfano, refulgente, etc. etc.

Debido al movimiento del sol y a su carácter cíclico adquieren también connotaciones simbólicas términos como verano, otoño, invierno, primavera, noche, día, aurora, crepúsculo, alba, infancia, vejez, mañana, tarde, mediodía, amanecer, despertar, dormir, vigilia, sueño, etc. etc, términos que con frecuencia aparecen utilizados para denominar momentos, períodos o épocas y para caracterizarlas positiva o negativamente. En este contexto cíclico encuentran también su máxima expresividad algunos conceptos claves del pensamiento de Lastarria, como 'emancipación' y 'regeneración'.

A través de alusiones, comparaciones o metáforas este sistema opera ya desde 1844; en *Investigaciones*, refiriéndose a la Independencia, Lastarria dice:

"Siempre queda en el alma algún concepto vago de la dignidad natural, y una vez que un rayo . . . fecunda el entendimiento, *despierta* éste de su letargo y ve a la tiranía, tal como es, en toda su deformidad."<sup>47</sup>

"Si la (revolución) de la independencia, concebida y realizada por unos

pocos nobles espíritus, halló virtudes en un pueblo profundamente envilecido, fue porque ella las *despertó* con su *golpe eléctrico*, no porque existieran; y si pudo *despertarlas* fue porque el envilecimiento de la naturaleza humana jamás *extingue*, aunque *apague* por largo tiempo, el poder de desarrollo intelectual y moral que es congénito e inherente al hombre".<sup>48</sup>

El sistema lumínico se encuentra también, sin embargo, en su prosa tardía, en *Recuerdos literarios* (1878) dice:

"Nuestra sociedad, que nació y vivió en un *negro invierno* . . . tuvo una *borrasca primaveral* que le hizo entrever el *sol de su vida*, cuyos primeros *albores despertaron* y abrieron su espíritu. Pero pronto —dice, refiriéndose a la reconquista— se oscurecieron de nuevo los días, y durante seis años el antiguo *invierno* volvió a dominar".<sup>49</sup>

El segundo sistema, el metafórico vegetal, se funda en la concepción de la historia como naturaleza, como organismo que tiene sus propios fines y que avanza hacia la perfección. En tanto sistema imaginario condensa la postura historicista y encuentra su símbolo central en la imagen del árbol cósmico, símil de la humanidad que se desarrolla hacia la plenitud de sus posibilidades. La analogía con el mundo vegetal se sustenta en la idea de que la condición de cada etapa de la civilización depende de la que precede y produce la que ha de seguir (historicismo), y en la idea de que la historia se desarrolla como un todo único, que crece siguiendo las etapas de los organismos vivos (organicismo).

A partir de este código Lastarria utiliza, para referirse a los fenómenos sociales, términos del repertorio vegetal como semillas, flores, capullos, matorrales, clima, brote, botón, follaje, florecer, cultivar, crecer, frutos, ramas, etc. En *Investigaciones*, hablando de la Colonia y de la Independencia, dice:

"también suele acontecer que un *matorral descolorido* y débil oculta al *boldo tierno* que asoma de las entrañas de la *tierra*, salvándolo con su *ramaje* de la intemperie y a veces impidiendo su desarrollo con su sombra venenosa . . . pero al fin el *árbol gigante se robustece* y se *encumbra majestuoso* hasta ocupar un punto inmenso en el espacio, yergue su *altanera cuspide* sobre la *selva* que le vió nacer y extiende sus



nudosos brazos para proteger a su turno los arbolillos que lo circundan".<sup>50</sup>

Ambos sistemas metafóricos están íntimamente ligados: el sol es indispensable para la naturaleza tal como la libertad lo es para la humanidad. En un párrafo de *Recuerdos literarios* Lastarria explicita esta relación, y nos da además una muestra de su gusto por refocilarse en estos conjuntos expresivos:

"Más, hay un árbol de incommensurables ramas, —dice— de joyante follaje y de espléndidas flores, que se llama humanidad, y que también tiene su sol que lo vivifica. Ese sol, que no está en lejanos horizontes, es la libertad, que irradia en cada cerebro, y que fecundiza a todos los seres del linaje".<sup>51</sup>

Aunque hemos citado ejemplos tomados fundamentalmente de *Investigaciones*, éstos esquemas semánticos están también presentes en *Bosquejo* y en los relatos de ficción. En "Rosa", por ejemplo, en la descripción de los cambios de la naturaleza paralelos al avance del ejército libertador, las oposiciones entre lo 'oscuro' y lo 'claro', la utilización del adjetivo 'brillante' y la explícita referencia a la falta o a la presencia de luz, son menciones que sin duda se insertan en uno de los sistemas descritos. Hay que decir, empero, que éstos conjuntos semánticos se encuentran con frecuencia en historiadores europeos como Herder y Michelet, o en periódicos y autores chilenos de la época. La diferencia está en que en Lastarria —por su uso reiterado y perseverante— constituyen, más que usos aislados, un verdadero código expresivo.

En sus obras históricas, Lastarria —como historiador filósofo que veía en la historia un medio para transformar la conciencia—tuvo predilección por un estilo de oratoria, por el discurso fácil, persuasivo y oportuno. Este mismo afán de convencer con elocuencia y verbosidad se manifiesta en las frases largas y recargadas de sus ficciones. En 1868 el publicista pedía para esos "ensayos de novela histórica" una lectura indulgente, reconocía que "carecían de plan y de enredo" y que eran pobres en "el estudio de los sentimientos y caracteres".<sup>52</sup> Podría concluirse, entonces, que la concepción historiográfica que lo había llevado a intentar una literatura filosófica (que pusiera en evidencia las

leyes históricas), vino a ser un escollo para conjugar su idea de la historia con una investigación artística de la realidad. O para decirlo de otro modo, la función estética de sus relatos quedó supeditada a su filosofía de la historia y restringida, por ende, a la sensibilidad ideológica de los poquísimos partidarios de esa escuela.

NOTAS

1.  
Maurice Mandelbaum, *History, man and reason*, (John Hopkins Press), Baltimore, 1971, 5-21.
2.  
Douglas Johnson, "A reconsideration of Guizot"; Ed. Eugene C. Black, *European political history, 1915-1870*, (Harper), New York, 1967, 83-105. Se les dió el nombre de doctrinarios porque pretendían sacar a la política de su inmediatez pragmática y de la esfera de los sentimientos para llevarla al terreno de una concepción filosófica y de principios doctrinarios que sirven de guía para la acción.
3.  
Douglas Johnson, op. cit., p. 92.
4.  
Citado por Andrés Bello, "Modo de escribir la historia", *El auracano*, 28 de enero, Santiago, 1848.
5.  
Roger Picard, *El romanticismo social* (F.C.E.), México, 1947, 215-217.
6.  
Roger Picard, *El romanticismo social*, op. cit., 222-223.
7.  
Sidney Pollard, *The idea of progress, History and society*, (Penguin), London, 1971, p. 9.
8.  
Maurice Mandelbaum, op. cit., p. 42.
9.  
Roger Picard, op. cit., p. 208.
10.  
J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria, (La Patria), T. I, Valparaíso, 1868, VIII y X*.
11.  
Citado por M. L. Amunátegui, José Joaquín de Mora, op. cit., p. 68.
12.  
Véase, Leopoldo Zea, *Dos etapas del pensamiento en hispanoamérica, Del romanticismo al positivismo*, México, 1949.
13.  
J. V. Lastarria, *Recuerdos literarios*, p. 208.

14.

Lastarria veía en este aspecto de sus *Investigaciones* en rechazo al fatalismo de Vico y Herder. "Nos habíamos sublevado contra las teorías de ambos, precisamente porque ellos se fundan en una concepción sobrenatural de la historia humana. Ambos partiendo de la suposición de que el género humano se gobierna en su evolución histórica sólo por 'leyes providenciales' ". *Recuerdos literarios*, op. cit., p. 200.

15.

*Miscelánea histórica y literaria*, op. cit., 19-20.

16.

J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria*, op. cit., 83-84.

17.

Julio César Jobet, "J. V. Lastarria y la democracia en Chile" *Atenea*. 359, Concepción, 1955, p. 234.

18.

J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria*, op. cit., p. x.

19.

J. V. Lastarria, *Proyectos de ley y discursos parlamentarios* (Mercurio), Valparaíso, 1857, VIII-IX; también *Recuerdos literarios*, op. cit., p. 264.

20.

J. V. Lastarria, *Recuerdos literarios*, op. cit., p. 119. Años más tarde López recordaba que a propósito de su artículo se le habían acercado algunos jóvenes para pedirle que les enseñara filosofía de la historia, la que deseaban aprender para eludir el estudio de los "fatigosos y aburridos" hechos. Alejandro Fuenzalida Grandón, *Lastarria y su tiempo*, op. cit., 342-343.

21.

Veáse reseñas de esta polémica en Olga López, *Una polémica sobre los métodos históricos. Ensayo sobre la influencia de Bello y de Lastarria en la concepción de la historiografía nacional*, Valparaíso, 1945, Chile; Allen L. Woll "The philosophy of history in nineteenth-century Chile: the Lastarria-Bello controversy", *History and theory*, XVIII, 3, Connecticut, 1974, 273-290.

22.

Andrés Bello, "Investigaciones sobre la influencia de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile", *Obras completas*, Vol VII, Santiago, 1884, p. 84.

23.

J. V. Lastarria, *Recuerdos literarios*, op. cit., p. 210.

24.

J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria*, T.I, op. cit., p. XII.

25.

J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria*, T.I, op. cit., p. 159.

26.

J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria*, T.I, op. cit., p. 154.

27.

Andrés Bello, "Modo de escribir la historia", *El araucano* 28 de enero, Santiago, 1848.

28.

Andrés Bello, "Modo de escribir la historia, op. cit.,

29.

J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria*, T.I, op. cit., p. XIV-XV.

30.

J. V. Lastarria, *Recuerdos literarios*, op. cit., p. 209 y p. 218.

31.

Diego Barros Arana, *Un decenio de la historia de Chile, 1841-1851, Obras completas*, T. II, (Barcelona), Santiago, 1913, p. 448.

32.

Nos referimos a la obra de Chateaubriand y a las siguientes novelas impresas o divulgadas en periódicos chilenos: Carlos Sainte Foix, *Las horas serias de un joven* (1843, reimpresa en 1847); Eugenio Sue, *Los misterios de París* (1844); George Sand, *Metella* (1845); Emilio Mangel de Mervil, *Cinco años de mi vida o la escuela del infortunio* (1845); Eugenio Sue, *Matilde o memorias de un joven* (1845); Federico Soulie, *La leona* (1846); Eugenio Sue, *Martín el exposito o memorias de un ayuda de camará* (1846); Federico Soulie, *La condesa de Monrion* (1847); Alejandro Dumas, *Las dos Dianas* (1848) y *La guerra de las mujeres* (1848).

33.

F. Fernandez Rodella, *Nineta o un día de bodas* (Chilena), Santiago, 1849.

34.

Vicente Fidel López, op. cit., p. 19. Véase, Adriana García de Aldridge, "Two Latin-American theorists of the Historical Novel", *Clio* University of Wisconsin, 4, 1975, 183-199.

35.

Vicente Fidel López, op. cit., p. 19. Véase, Adriana García de Aldridge, "Two Latin-American theorists of the Historical Novel", *Clio*, University of Wisconsin, 4, 1975, 183-199.

36.

Enrique Anderson Imbert, "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX", op. cit., p. 35.

37.

Manuel Bilbao, *El inquisidor mayor*, 4ta ed., Buenos Aires, 1871, p. 17.

38.

George Lukács, *La novela histórica*, (Era) México, 1966, p. 87.

39.

J. V. Lastarria, *Miscelánea literaria*, (Mercurio), Valparaíso, 1855, 149-150.

40.

J. V. Lastarria, *Miscelánea literaria*, op. cit., p. 153.

41.

J. V. Lastarria, *Miscelánea literaria*, op. cit., p. 150.

42.

J. V. Lastarria, *Miscelánea literaria*, op. cit., 119-120. "La luna brillaba en todo su esplendor y daba un matiz purpúreo a las graciosas nubecillas blancas que flotaban en el horizonte. El bullicioso estrépito de las olas del mar y el ruido de las aguas del caudaloso Biobio formaba una armonía misteriosa".

43.

J. V. Lastarria, *Miscelánea literaria*, op. cit., p. 131. "Un sol apacible de primavera y el aura embalsamada de los contornos aumentaban el contento, como si la naturaleza hubiese querido concurrir a dar la bienvenida al . . . cortejo".

44.

George Lukács, *La novela histórica*, op. cit., 71-103.

45.

J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria*, op. cit., p. 22, 47.J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria*, op. cit., p. 126, (subrayado es nuestro).

48.

J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria*, op. cit., p. 67.

49.

J. V. Lastarria, *Recuerdos literarios*, op. cit., p. 35.

50.

J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria*, op. cit., p. 20, (subrayado es nuestro).

51.

J. V. Lastarria, *Recuerdos literarios*, op. cit., p. 34.

52.

J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria*, op. cit., p. XXII.

## Pascual Duarte Asesino, Miliciano, Nacionalista

*Rafael Osuna*

*Duke University*

Que el protagonista de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, sea asesino del "Estirao" y de su propia madre está fuera de toda duda; menos clara es la responsabilidad que le corresponde en dichos actos. Para unos, Pascual se comporta con absoluta libertad, mientras que para otros está condicionado por su injusta sociedad; y hasta hay quienes opinan que es el destino quien lo empuja. Por otra parte, Pascual mata al conde de Torremejía en los primeros días de la guerra civil, aunque la crítica no ha estudiado todas las ramificaciones de este acto y su impacto en el resto de la narración. En fin, nadie parece ver en su arrepentimiento final unos supuestos políticos —reflejos del triunfador franquismo—, sino sólo una purificación personal de sus instintos criminales. Cuando decimos "nadie" aludimos a esos quince o veinte trabajos, además de a los libros globales sobre Cela, que constituyen la bibliografía más o menos firme de la novela.<sup>1</sup> Hora es, pues, de poner en claro *uno* de los importantes significados de esta narración, la cual, como Guadiana literario, se somormuja en la historia de España desde la Monarquía a la naciente Dictadura de Franco pasando por la otra Dictadura y la República. Es esta historicidad de la novela, y en consecuencia el carácter político de ella, lo que aquí nos va a ocupar.

No es novela ésta de profundas intenciones filosóficas o sociales, si bien su complejidad literaria no es poca y por veces de muy alta calidad. Los supuestos en que descansa son claros y necesariamente producto de una cierta mentalidad y de un

momento histórico. En esos supuestos se explica gran parte de su éxito en ciertos sectores y en ciertos momentos, sin descuidar, naturalmente, la aparente novedad y el atractivo de su violencia. Digamos enseguida que no es nuestra intención personalizar y mucho menos enjuiciar políticamente a Cela. Las conclusiones que extraigamos serán las que una honrada lectura de la obra y de la historia haga inevitables, lo que en absoluto pugna con el respeto que nos merece la obra posterior del novelista.

Existen muchas cosas en este libro que no se pueden entender desde posiciones ajenas a la historia española, y muchas de las contradicciones en que se mueve la crítica, incluso contradicciones de tipo literario, se resuelven si nos instalamos dentro de esas posiciones. Empecemos, para aclararlas, por el final cronológico.

Pascual Duarte firma sus memorias el 15 de febrero de 1937 en la cárcel de Badajoz, en la que ha pasado varios meses. Este es un hecho histórico posible, pero altamente improbable y quizás por ello se quitaran lugar y fecha de algunas ediciones. Badajoz cayó en manos de los facciosos el 14 de agosto de 1936 en uno de los episodios más cruentos de la guerra. Hoy la historia reconoce la crueldad que se desató en aquella hora. La represión fascista en la ciudad pacense, tanto en las calles como en los paredones como en la plaza de toros, constituye una de las páginas más abominables de los sublevados contra el pueblo leal. Difícil se hace creer, por ello, que a un vulgar asesino, parricida y matador de un representante de la burguesía se le confine cómodamente en el presidio de la ciudad contra la cual no se ahorraron represalias (con él hay, por si fuera poco, "un centenar de asesinos").<sup>2</sup> Los facciosos le darán, además, pluma y papel para que se despache a gusto ("el director era de tierno corazón", nos dice el guardia civil de la carta final), un confesor atenderá a los cuidados de su alma, le harán interrogatorios cuya razón histórica, política y legal se nos escapa, le darán un abogado defensor e incluso la oportunidad de solicitar el indulto. Esto, teniendo en cuenta que en Badajoz, en la hora inicial, los regulares, los marroquíes y, sobre todo, los legionarios sobrevivientes vengaron sin piedad a sus compañeros exterminados en masa por combatientes del pueblo como Pascual Duarte. Es bien sabido, por lo demás, que la consigna fue no hacer prisioneros y que centenares y centenares de personas fueron fusiladas en el transcurso de varias semanas. Todo este aparato



legal esbozado en la novela produce un fuerte impacto subliminal: a Pascual se le trató en Badajoz, en 1937, no como prisionero político, sino como criminal irredento. O lo que es igual: los facciosos preservaron la integridad jurídica de las personas.<sup>3</sup> En esta despolitización del pobre Pascual radica, por cierto, la mayor politización de la novela.

Continuemos retrotrayéndonos en la historia.

El autor afirma que Pascual "remató" al conde de Torremejía. Esto ocurre en el mismo inicio de la guerra, "durante los quince días de revolución —nos dice uno de los documentos finales— que pasaron sobre su pueblo." Las fechas implícitas en la novela, y a veces explícitas, son muy evidentes. La guerra comenzó el 18 de julio de 1936 y Torremejía fue tomada por una columna del Ejército del Sur el 10 de agosto. Es de suponer —y aunque el sentido común así lo requiere, ello no puede ser más que una suposición— que alrededor de esta fecha fuera apresado el dos veces asesino y una parricida Pascual Duarte, sobre todo teniendo en cuenta las ejecuciones que las izquierdas habían cometido en Almendralejo. Hombre con este torvo pasado y este peligroso presente no es, sin embargo, ejecutado sumarísimamente, sino puesto en una cárcel —no en la de Badajoz, que tardará cuatro días en tomarse— y conducido después a la de esa ciudad: "el sitio donde me trajeron es mejor." Muchas deferencias son éstas para tan innoble personaje —de su ternura nada saben las columnas fascistas de Castejón, Asensio, Tella y Yagüe— en hora de tanto revoltijo y mala sangre. Alguna explicación soterrada debe existir en estas improbabilidades históricas que nos abra todo el horizonte de la novela; las improbabilidades, aparte de poder ser signos de novelística deficiencia, tienen que conllevar una moraleja. Desechemos del todo la casuística que algunos críticos han levantado sobre la muerte del conde.<sup>4</sup> El caso es que lo remata; es decir, que efectivamente es Pascual, y no otro, quien lo mata, aparte de herirlo él u otros previamente o no; y por ello, naturalmente, fue "convicto y confeso". Algún crimen debió de cometerse en esta Torremejía medio extremeña y medio ficticia,<sup>5</sup> pero en cualquiera de sus dos mitades es arduo concebir peor crimen que éste en aquella hora, ni persona de más influencia en el pueblo que esta víctima semihistórica y semifingida.<sup>6</sup> Dejaremos a un lado, por el momento, el carácter miliciano puro o impuro de

ese acto militar o personal. Lo cierto es que despolitizar este acto es tervigersar la historia verdadera y la ficticia hasta el absurdo, y algunas razones impelirán a los críticos a hacerlo así. De ello, por cierto, no escapa el propio Cela, que años más tarde dirá que "Pascual Duarte nunca supo a ciencia cierta por qué le apioló la justicia", aunque en la novela nos ha dicho que fue convicto y *confeso* del asesinato del conde. Algo tratará de ocultar esta contradicción o, como el propio Cela dice, "esta teoría de tan desdibujados horizontes."<sup>7</sup>

Hay que retrotraerse más en la historia —la de verdad y la poética— para comprender plenamente lo que la novela no nos dice, pero que el conocimiento de la urdimbre histórica no puede negar. Porque resulta que a Pascual Duarte lo sueltan de Chinchilla el año 35 "o quién sabe" si el 36. Que suelten a un asesino y parricida las autoridades civiles de 1936 —después del triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero— no dice mucho bueno sobre dichas autoridades, pues sus intenciones implícitas son obvias: convertir a un delincuente común a la causa del pueblo. Uno más —y éste, altamente eficiente— a pelear y matar. No que estos hechos no pudieron ocurrir, sino que, si ocurren en la novela, alguna motivación deben poseer; recuérdese, como botón de muestra, el clamor que las derechas levantaron contra el decreto de amnistía del 21 de febrero de 1936. Pero si es que lo sueltan en 1935 —durante el bienio conservador— dichas autoridades son grandemente paradójicas considerando la inestabilidad social con su retahíla de bombas, incendios, huelgas y asesinatos; baste recordar ahora la rebelión de Asturias del año anterior. Lo que el lector parece ir comprendiendo ya es que, a sabiendas del autor o no, ni las derechas ni las izquierdas republicanas han ejercido sus deberes con responsabilidad. Esto lo cumplirán —aniquilando el cuerpo, pero conquistando el alma— el director del penal de Badajoz y el sacerdote Lurueña: la cruz y la espada —"con doble faz de amor y de justicia", diría Machado— reminiscentes de otras conquistas y aniquilaciones muy resucitadas en aquella hora.<sup>8</sup>

Pascual Duarte ha permanecido en la cárcel de Chinchilla desde, supuestamente, 1922 —año en que mata a la madre— hasta esa fecha a dos vertientes de 1935 ó 1936. Nada menos que trece o catorce años. Años que se inician en una Monarquía, transcurren

por la Dictadura de Primo de Rivera y atraviesan casi en su entereza la segunda República. Es obvia la sentencia: el sistema penal de tres regímenes —y el sistema penal es sólo, claro está, la comprimida imagen de una vasta realidad— no ha regenerado al criminal, lo mismo que la sociedad beoda y harapienta de principios de siglo —Pascual nace hacia 1882— lo degeneró. Como no sabemos nada de estos años presidiarios, es excusado fabricar castillos en el aire. Pero la cronología de la novela —el autor se ha preocupado mucho de este aspecto de ella, sin apurar aún—<sup>9</sup> canta a voces. Y los hechos son contundentes: ni en 1922 lo condenaron a muerte ni en 1935 o 1936 lo mantienen recluso. ¿Qué sociedad es ésta que así trata a un asesino y parricida, autor, además, de ciertos navajazos y otras crueldades? No hay que indagar mucho en el Derecho español para encontrar que el parricidio se castigaba en 1922 con la pena de muerte o, debido a circunstancias muy atenuantes, con cadena perpetua.<sup>10</sup> Pero estas circunstancias legales no existen en el caso de nuestro Pascual, que premedita el crimen materno y lo ejecuta con alevosía y firme determinación en su víctima, primero con impunidad y luego a brazo partido; crimen que, a mayor abundamiento, no atenúa su huida y agrava sus antecedentes criminales. Algo estaría muy podrido en aquella sociedad que deshacía a hombres como Pascual y luego los trataba con tanta blandura. Hay que recordar de nuevo otras palabras de Cela escritas para su Pascual años después: “La norma, ante la anormalidad, se declara partidaria de las fuentes de la sangre y de los oficios del hierro y del fuego; lo que molesta, se mata.”<sup>11</sup> ¿Cómo es que se le mata en 1937 y no en 1922? Sencillamente porque hay primero que soltarle de la cárcel, empujarlo a matar a un conde y salvar —como también dice Cela en el mismo sitio— su “recóndita honradez.” Poesía e Historia no simpatizarán, pero el *exemplum* queda claro. La biografía de Pascual esconde una interpretación de nuestra historia y de nuestra sociedad.

Pero la historia nos lleva más atrás, ahora a 1915 a 1918. Una lectura atenta de la obra nos indica que son éstos los años que Pascual pasa en la penitenciaría de Chinchilla pagando su deuda por el asesinato del “Estirao”. Blandura excesiva de nuevo, pues por este homicidio le salieron veintiocho. No es la sociedad sólo la que hace de Pascual un criminal, sino también la que no lo

reforma. "Me dejaron indefenso ante todo lo malo", nos dice dolorido, y agrega: "Creyendo que me hacían un favor, me hundieron para siempre." He ahí la regeneración del criminal bajo el sistema judicial y penal de aquel pasado. Veinticinco pesetas para ocho días de avío, y ello por obra y gracia de la excelsa Junta de Damas Regeneradoras de los Presos. Pascual, con todo, hubiera deseado cumplir su condena completa como cualquier otro encarcelado: "Si me hubiera portado ni fu ni fa, como todos sobre poco más o menos, los veintiocho años se hubieran convertido en catorce o dieciséis" y su madre se hubiera muerto de muerte natural, etc. Atención a estas palabras, porque Pascual acabó cumpliendo luego trece o catorce años por el homicidio materno y tampoco se regeneró. Algo estaría muy mal en aquellos sistemas que primero reducían las sentencias tan considerablemente, no ajusticiaban luego al parricida y finalmente lo dejaban desmandado en momentos de turbulencia social. La lucidez del novelista no puede llegar, por supuesto, a todas estas implicaciones, pero como existen, alguna razón deben poseer. El caso es que la regeneración llegará sólo por manos de la Iglesia —aquella Iglesia española de 1937 de Gomá y de Segura—, en una cárcel franquista —Franco era jefe del Ejército del Sur— y precisamente en Badajoz. ¿Y por qué no en Guernica?, se preguntará algún lector malicioso.

Con las páginas de la verdadera historia al alcance de la mano, las de la historia ficticia se aclaran grandemente. Pero también se aclaran con las de la historia de la literatura.

Francisco Rico, en un trabajo que es de los más perspicuos sobre el *Lazarillo*, escribió hace ya tiempo del "caso" alrededor del cual gira toda la historia de nuestro pícaro.<sup>12</sup> El "caso" de Lázaro —el penumbroso triángulo que él forma con su mujer y el arcediano— explicaba muchas cosas sobre la unidad, la técnica narrativa y el sentido último de la novela. Ahora, algunos críticos —muy pocos, es cierto— de la de Cela, ven correctamente en el penumbroso asesinato del conde de Torremejía el episodio más destacado de ella. Sin embargo, no se explica suficientemente por qué. Nuestras palabras anteriores ofrecen la explicación. Aclarémosla ahora incluso más.

Las memorias de Pascual están sin terminar. "Otra parte hubo —dice él— que al intentar contarla sentía tan grandes

arcadas que preferí callármela y ahora olvidarla." He aquí campo abierto a la imaginación. ¿Qué es lo que no cuenta Pascual? Naturalmente, no puede referirse a su carrera de asesino, ni a sus trece o catorce años en Chinchilla, porque la una está supuestamente terminada —¿arcadas peores que las producidas por la muerte de la madre?— y los otros no ofrecen supuestamente interés ni verosímilmente permitirían cruentas hazañas. Pascual, entonces, quizá se refiera a su "degeneración política" —su breve carrera de quince días milicianos—, porque lo único que positivamente sabemos que no cuenta es el asesinato del oligarca de Torremejía, y los libros son como están. El autor —esto es, el transcriptor fingido— lo corrobora: "Pascual se cerró a la banda y no dijo esta boca es mía más que cuando le dio la gana, que fue muy pocas veces, los motivos que tuvo y los impulsos que le acometieron." Naturalmente, éste tiene que ser uno de los varios artilugios narrativos que usa con gran habilidad el novelista. Por mucho arrepentimiento con que se acoja nuestro Pascual al seno de la Iglesia al entrar emocionalmente en capilla, los motivos que tuvo para matar al conde no deberían explicarse en una obra fechada en la España de enero de 1942. Aunque se hubieran expuesto negativamente, su poder persuasorio era arriesgado y la implícita denuncia, contraproducente; aunque había muchos exiliados peregrinos, eran muchos más los peregrinos en la patria. Miliciano puro o impuro (y lo más verosímil novelística e históricamente es que fuera lo segundo), lo cierto es que Pascual mata —y no eutanásicamente, pues el propio transcriptor lo llama *asesinato*— al noble que representa en su pueblo los intereses de la burguesía y la Iglesia sublevadas. Este es el crimen —el "caso"— del que él está verdaderamente arrepentido; no de sus navajazos a Zacarías, sus crímenes contra los animales, el chulo de su hermana y de su mujer o contra su propia madre. Esto explica que no dedique las memorias a ninguna de esas víctimas o a su hermana, a la que ama entrañablemente. Aparte de las soterradas subconsciencias que puedan existir en la muerte del conde —y desde luego el parricidio "metafórico" puede ser una, entre varias—, lo cierto es que esa sonrisa final y el "Pascualillo" pronunciado en el estertor de la muerte muestran una superioridad humana de la víctima sobre el culpable ("a buen seguro el me perdonó a mí", dirá Pascual). Superioridad ética —aquí de un mundo de valores

cristianos que triunfa sobre otros que no lo son— será la que nos otorga la carta en que el sacerdote cuenta los últimos momentos de nuestro protagonista, al que casi santifica en su triunfalismo redentor. Y es superioridad castrense la que observamos en la carta del guardia civil, que desprecia la indigna forma de morir de su enemigo militar (recordemos que la Guardia Civil de Badajoz se sublevó contra la República). No creemos que sea casualidad el que los tres personajes que están “fuera” de la novela sean representantes de la burguesía, la Iglesia y el Ejército. Ni el representante de la una podía sentir miedo ante el miliciano, ni el de la otra podía admitir su falta de capacidad de regeneración espiritual, ni el del otro podía reconocerle heroísmo. Es éste el “caso” de nuestro moderno Lazarillo, que en sus memorias llega incluso a reemplazar el Vuesa Merced de antaño por el don Joaquín Barrera de hogaño, el otro personaje, por cierto, que también está “fuera” en las dos novelas. No hay aquí coincidencias ni son huera nuestras palabras. Es el peso de la Historia el que gravita en todos los poros de la novela.

Pascual vuelve al regazo de la Iglesia —en la que nunca de hecho estuvo a pesar de ese gesto “marica” de besar la mano del cura de su pueblo— y esta vuelta es, según el confesor de Badajoz, la de la “oveja descarriada” y la del “hijo pródigo”. Parábolas que tocan cordialmente la parábola de la novela. La salvación de Pascual es evidente. Si la paz de que goza en sus días últimos le hubiera llegado antes, “a estas alturas fuera, cuando menos, cartujo”, lo que explicita, de forma divergente, más adelante: “Ejemplo de familia sería mi vivir si hubiera discurrido todo él por las serenas sendas de hoy.” Si en el otro Lazarillo triunfa su cuerpo pero muere su alma, en el nuestro ocurre lo contrario: materialismo de una decadencia histórica y espiritualismo de otra histórica ascendencia. Los contrastes entre etapas de nuestra historia española se columbran hasta en hechos que pueden pasar muy inadvertidos: compárese, verbigracia, esa alegría que el protagonista ve en el campo de Badajoz, y en las figuras que lo cruzan, desde la ventana de su cárcel —¡después de las matanzas!— a lo sombrío de su visión cuando sale de Chinchilla la vez primera y se le aparece el campo “yermo y agotado”. De un campo a otro, como de una España vieja a otra joven; de los harapos silvestres, a los brillantes azules del nuevo amanecer. Compárese al bondadoso

don Conrado del presidio de Chinchilla, sus "muchas palabras de consuelo" y sus benévolo pero ineficaces consejos (laico al fin), con la gestión eficaz del Padre Santiago (don Santiago en las ediciones últimas), el cura de la cárcel fascista, quien, por si fuera poco, insta a Pascual a continuar escribiendo las memorias, como el director de ella se lo había facilitado antes. Hay que salvar el espíritu, exterminar el cuerpo y . . . usar las memorias como propaganda. El lobo miliciano es ahora oveja nacionalista —todo dentro de la mayor legalidad— y sus memorias pasan de mano en mano: desde el guardia civil que las entrega a don Joaquín Barrera, amigo del conde muerto, hasta las monjas del Servicio Doméstico; y de éstas, no sabemos cómo, al farmacéutico de Almendralejo —¿pariente del señorito Sebastián?— ya en los meses posbélicos de 1939, el cual se las cede al copista fingido, quien se las mandará al confesor de Pascual para su lectura. Y de aquí, agreguemos, a la penuria y voracidad de una sociedad sin literatura y todavía sedienta de violencias, tanto que el propio guardia civil pedirá al transcriptor dos ejemplares. Ciclo que alguna explicación tendrá.

¿Es nuestra novela una obra de intención social? Naturalmente que lo es. Si obtiene tanto éxito al publicarse en aquella España triunfadora caliente todavía por el fragor de la guerra, su éxito tendrá también alguna explicación. A Pascual, vulgar asesino, se le vería en una primera lectura como se veían todavía las milicias populares liquidadas: hordas marxistas con los ojos inyectados en sangre buscando la inmolación de los defensores de los principios de nuestra santa tradición. Sin embargo, una segunda lectura más sagaz observaría en la novela que la responsabilidad de los actos del protagonista recae, después de todo, en la sociedad que lo produce y no lo regenera; contradicción peligrosísima. Es la contradicción que el propio Cela dejará sentada en el texto que venimos citando: "Lo que se viene llamando el criminal no es más que la herramienta; el verdadero criminal es la sociedad que fabrica —o permite que se fabrique— la herramienta."<sup>13</sup> Pero todavía existiría una tercera lectura, si no más sagaz, por lo menos más política: esa sociedad no es la del nuevo Estado, sino la de la España "con sucios oropeles de carnaval vestida", según el decir de Machado.<sup>14</sup> Estas tres lecturas de la obra quizá correspondan, por cierto, a las hechas por los

censores, que le dan el visto bueno primero, la retiran después y finalmente la dejan libre como un pájaro. Vedlo ahí: "Modelo no para imitarlo, sino para huirlo." Ejemplaridad, pues, de la novela del Imperio, y por si fuera poco, pasada por el agua de la violencia nueva.

En fin, Pascual Duarte, que no muestra preocupaciones políticas nunca, no parece ser uno de aquellos hombres que se levantaron, puros y encendidos, en defensa de la justicia que los facciosos les arrebatában. La muerte del conde servirá a su causa materialmente, pero no políticamente. De un hombre con esos antecedentes criminales y esos fáciles cambios no se debe esperar una ejecución de ideario político, sino un crimen personal, y de las dos facturas hubo, en ambos bandos, no pocos de ellos; nada hay, pues, que agradecer a nuestro improvisado combatiente: con su pan se lo coma. Pero este asesino vulgar metido a miliciano posee un grande y tierno corazón que aquella sociedad del primer tercio del siglo no supo sacar de su propio estercolero; y es ésta la melodía del libro que seguirá, justamente, dando que hablar a los críticos por algún tiempo. Ese gran corazón es, sin embargo, el que rescata la España triunfadora en Badajoz. De sus gratuitas violencias — alguna puede haber justificada— es mejor no hablar. Su libertad no resuena con vibraciones ontológicas. No hay que confundir libertad moral del personaje con gratuidad artística del autor, como no hay que confundir algunas involuntarias oscuridades y contradicciones con complejidad artística deliberada. La libertad de Pascual —su libertinaje— es la libertad de novelista, que hace hacer a su personaje lo que su gusto pide, y de aquí que no haya convencido siempre a críticos muy formales y sin compromiso. Por otra parte, la novela no nos dice que el nuevo espiritualismo que triunfa sobre los instintos de Pascual no ha de cambiar en absoluto las estructuras sociales que los hicieron posibles, lo que cuarenta años han demostrado después con creces. Para la historia de nuestras letras salvemos, pues, del otro estercolero de la primeriza posguerra literaria esa rosa que es la humanidad de Pascualillo, pero hundamos en el olvido de la otra historia los valores poco eternos que sus metamorfosis representan. A Pascual lo mataron unos moralmente y otros corporalmente, pero no "lo matamos entre todos", como afirmaba Cela, sino entre unos pocos.



## NOTAS

1.

A punto de mecanografiar nuestro trabajo nos llega la edición de la novela — precedida de una larga introducción— hecha por Jorge Urrutia (Barcelona, Planeta, 1977). Aunque estamos en desacuerdo en varios puntos básicos, me congratulo de algunas coincidencias y, sobre todo, de ver corroboradas mis opiniones con los varios textos de la época que él presenta, pero no corrijo, incorporo ni quito una sola palabra a las presentes páginas (aunque sí añado la nota núm. 3). Los trabajos a que aludo —y que crearían una nota farragosisísima— pueden verse enumerados en esa edición (págs. xcii-xcvii), aunque faltan algunos anteriores, y por supuesto otros posteriores, a la edición.

2.

Manejamos la edición de las *Obras completas* (Barcelona, 1962), I.

3.

Urrutia llama la atención sobre el garrote que se le da a Pascual, y la ausencia de su fusilamiento, como sería de esperar (pág. xliii).

4.

Hacemos esta afirmación con todo el respeto que debemos a la amistad de A. Zamora Vicente, a quien principalmente nos referimos (v. su *Camilo José Cela: Acercamiento a un escritor* [Madrid, Gredos, 1962], pág. 44).

5.

Decimos medio ficticia porque no sabemos si es posible que desde ella se vean, a cerca de trece kilómetros, las luces de aquel Almendralejo de principios de siglo. Como existía ferrocarril en ella, según es la verdad y nos dice Cela, damos por improbable que Pascual fuera a Mérida en yegua para su luna de miel (incidente típico de novela picaresca) o a Don Benito para coger el tren que lo lleva a la emigración madrileña. La impresión de pobreza que produce la obra, por lo demás, no parece corresponder ni con la riqueza de la región ni con la historia. Torremejía, por ejemplo, tenía 606 habitantes en el censo de 1910 y 796 en el de 1920, crecimiento que es digno de tenerse en cuenta (v. el Espasa, s.v. Torremejía). Nada de esto, por supuesto, afecta alméerito de la obra.

6.

Ahora decimos semihistórica porque existía (por lo menos en 1928) un marqués de Torremejía, título que poseía desde 1897 don Ramón de Alfaraz y Medrano (v. la referencia anterior).

7.

OC.I, 582. Antes, en la edición escolar de H. L. Boudreau y J. W. Kronik (New York, 1961).

8.

Por una de esas coincidencias de que la verdadera historia presenta tanta abundancia, Mario Neves, corresponsal en Badajoz del *Diário de Lisboa* en los días de la represión, nos cuenta cómo un sacerdote le acompañó al cementerio donde se quemaban centenares de cadáveres rociados con gasolina. He aquí el comentario de aquel verdadero y nada ficticio Lurueña: "Mereciam isto. Além disso, é uma medida de higiene indispensavel . . ." (*Crónica de la Guerra de España*, Cuaderno 27, s.a. [1967], 160).

9.

Es muy fácil situar en su rigurosa secuencia cronológica casi todos los sucesos de la novela, lo que viene a confirmar su escondida historicidad. Sin embargo, el cuidado del novelista no ha llegado hasta el punto de subsanar un pequeño error. Cela nos dice que Pascual se casó con Lola el 12 de diciembre, fiesta de la Virgen de Guadalupe, y que ese día cayó en miércoles. No puede ser así, pues el 12 de diciembre fue miércoles en 1906 y en 1917, años en que tal hecho no pudo tener lugar (esta minucia, a cuya averiguación no hubiéramos concedido un minuto de nuestro tiempo, nos la ofrece uno de esos "juguetes" electrónicos de bolsillo). Por lo demás, según el *Año Cristiano* (ed. de la B. A. C.), la festividad de la Virgen de Guadalupe extremeña se celebra el 8 de septiembre; el 12 de diciembre, la de la mejicana.

10.

Véase, sin ir más lejos, el Espasa, s.v. parricidio.

11.

OC, I, 582.

12.

"Problemas del *Lazarillo*", *BRAE* 46 (1966), 271-297.

13.

OC, I, 582.

14.

No hemos aludido en vano varias veces a Machado. También en la obra del poeta hay Pascuales Duartes, que desde luego asoman en el de Cela. Baste citar "Un criminal" y "La tierra de Alvargonzález". Hay que ir a los romances de ciego para entender mejor la novela de Cela, como nos ha dicho la crítica, pero creemos que hay que hacerlo por el cernedero de Machado. Véase nuestro artículo "Antonio Machado y Pascual Duarte", de próxima publicación).



## Martí y el Modernismo

*Françoise Perus*

A pesar de no ser nueva, la polémica en torno a la inclusión o no inclusión de José Martí en el "movimiento modernista" permanece aparentemente irresuelta. Sin embargo, el estado actual de la investigación sobre la producción martiana de una parte y la de los Modernistas por otra me parece proporcionar elementos suficientes para una dilucidación de esta problemática. El presente ensayo, necesariamente breve, no pretende desde luego zanjarla, sino ubicar los principales enfoques del problema, haciendo hincapié en sus implicaciones metodológicas, para señalar posibles vías de solución.

Una somera revisión del material disponible basta para convencerse de que el "caso Martí" —por así decirlo— no solamente constituye el principal punto de discrepancia acerca de saber quienes fueron los integrantes del Modernismo, sino también el principal escollo para una definición precisa del movimiento literario en cuestión. Dejando de lado, *por puramente nominal*, la interminable controversia en torno a Martí "precursor" o auténtico "iniciador" del movimiento, quisiera empezar dando algunas muestras de la dificultad señalada. Federico de Onís escribe al respecto:

"Nuestro error está en la implicación de que haya diferencia entre 'modernismo' y 'modernidad', porque modernismo es esencialmente, como lo adivinaron los que le pusieron ese nombre, la busca de la modernidad. No hay error en decir que Martí no pertenece a ninguna escuela; pero sí lo hay, y muy grave, en pensar que no pertenece a su

época, ni a ninguna otra, porque sea imposible encasillarle en el romanticismo y el realismo que le preceden, aunque tenga mucho de ellos, y en el modernismo que le sigue, aunque su influjo en él es notorio. Lo cierto es que este hecho de ser individual e inclasificable es el carácter esencial de la nueva época que con él, más que con nadie, empieza en las letras hispanoamericanas."<sup>1</sup>

La solución adoptada por el crítico español consiste primero en equiparar "modernismo" y "modernidad", disolviendo el movimiento literario en una suerte de "espíritu de época" caracterizado por la "búsqueda de la modernidad", término ciertamente impreciso que, sin embargo, el mismo autor especifica a continuación de la siguiente manera:

"El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres por lo tanto de un hondo cambio histórico cuyo proceso continua hoy."<sup>2</sup>

Sin embargo, así deslindado, el Modernismo pierde, además de sus perfiles literarios, sus contornos espaciales y temporales para adquirir características étnico-culturales dentro de una "crisis universal del espíritu" aparejada con la extinción del siglo XIX . . . Desde luego, la definición de de Onís apunta —o al menos *alude*— a problemas reales, pero los *elude* al resolverlos en el plano de la generalidad abstracta. La sola mención de una "crisis" supone la presencia de unas cuantas contradicciones: habría por lo tanto que empezar señalando los términos implicados en ellas, para luego analizar sus repercusiones en el terreno específico de la producción literaria, el modo como esta "crisis" fue percibida por los escritores, y las diferentes respuestas concretas que éstos le dieron.

El segundo aspecto de la solución propuesta por el crítico español consiste en hacer de la irreductible singularidad de Martí *el* rasgo esencial de esta "nueva época", que aun no ha terminado. Solo que, en buena lógica, semejante aseveración conduciría a la reducción del desarrollo de las letras modernas a una yuxtaposición y sucesión de individualidades singulares. Con lo

cual quedan negadas tanto la existencia de "corrientes literarias" (entre ellas el Modernismo), como la posibilidad misma de reconstituir la lógica del desarrollo histórico de la literatura. Antes que resuelta, la problemática señalada queda pues disuelta.

A Max Henríquez Ureña debemos un nuevo intento de definir el Modernismo con mayor precisión. Dice:

"El modernismo fue, simplemente, un movimiento de liberación y de renovación. Lo que le distingue no es la afirmación sino la negación de las normas, porque el modernismo no imponía normas. Arremetía contra las estrechas limitaciones del retoricismo pseudo clásico que imperaba desde el siglo XVIII en las letras españolas: he ahí la liberación. Combatía de igual manera el clisé de forma y el clisé de ideas, para dar vida a una expresión más esmerada que pusiera al desnudo al nueva sensibilidad y no fuera la repetición de frases hechas: he ahí la renovación . . . La libertad en el arte fue la suprema aspiración del movimiento modernista".<sup>3</sup>

Esta definición puede parecer más precisa en el sentido de que, ubicándose en el terreno específico de la literatura, considera a la corriente en cuestión como una necesidad de renovación *formal* unida a una renovación de la *sensibilidad*. El Modernismo se manifiesta entonces como una reivindicación de "libertad" frente al "clisé de forma e ideas". Mas, ¿no podría decirse lo mismo de cualquier corriente nueva que irrumpe en la escena literaria? Esta "nueva sensibilidad" a la que los modernistas tuvieron que dar forma permanece tan vaga e indeterminada como el "espíritu de época" de de Onís, y el afán de libertad totalmente abstracto. (Reivindicación de libertad, sí, pero, concretamente, ¿para qué?). Esta imposibilidad en que se encuentra Henríquez Ureña de precisar estos puntos fundamentales es sin lugar a dudas la que lo lleva a definir el Modernismo no como afirmación de determinados valores, sino exclusivamente como negación. Consciente sin embargo de la vaguedad de su conceptualización, y de que en algo tuvo que materializarse esta libertad abstracta, el autor procede luego a una larga *descripción* (enumeración) de los rasgos predominantes en la conformación estética de la visión del mundo modernista:

"El preciosismo literario, la evocación de la Grecia antigua, el exotismo que guió a muchos hacia el japonésismo y, en general, hacia el mundo oriental, la frivolidad de las fiestas galantes, los símbolos de elegancia

plástica como el cisne y el pavo real, la tendencia al versolibrismo y la renovación de metros y combinaciones, y junto a todo eso, como problemas de mayor entidad, el sentimiento renovado del americanismo literario y el reflejo de la inquietud morbosa del alma contemporánea: todo eso lo encontramos en contradictoria mezcolanza, dentro del movimiento modernista, pero ninguna de esas manifestaciones constituye la esencia del movimiento, que tiende simplemente a romper las normas constrictoras del pseudoclasicismo y renovar el ideario poético y la forma de expresión, sin pretender que esa renovación se haga en una forma determinada y exclusiva."<sup>4</sup>

La razón implícita de la restricción final —que anula a todo lo anteriormente dicho y nos retrotrae al punto de partida— no puede ser otra que la imposibilidad de atribuir a Martí cualquiera de los rasgos señalados, salvo tal vez este "sentimiento renovado del americanismo literario." Mas habría precisamente que averiguar en qué proyectos y realizaciones concretas se materializó en uno y otros casos. Sea de ello lo que fuere, el planteamiento de Max Henríquez Ureña vuelve a colocarnos frente a un callejón sin salida.

Contra la tendencia de los autores antes mencionados a resolver en el plano de la abstracción ideal las contradicciones de la realidad —esto es, la irreductibilidad de las concepciones y la práctica martianas a las de los demás modernistas—, el crítico cubano Juan Marinello optó, en su conocido ensayo *Martí, escritor americano*, por una solución radical. Deslindando cuidadosamente la visión del mundo de Martí de la de Rubén Darío, llegó a la conclusión de que todo separaba al escritor cubano del movimiento encabezado por Rubén Darío. Ciertamente es que Marinello volvió posteriormente sobre sus formulaciones primeras, considerando que había subestimado el papel del poeta nicaragüense en la renovación de las letras hispanoamericanas. No viene al caso insistir en esta reconsideración de los méritos de Darío —reconsideración que por lo demás es esencialmente de "tono" según precisa el mismo autor—. La reafirmación de las principales tesis del ensayo es lo que importa destacar aquí:

"Sigo creyendo, desde luego —y es la espina dorsal del libro *Martí*,

*escritor americano*— que nuestro libertador no puede comprenderse entre los precursores del Modernismo, ni entre los modernistas, porque es la figura magistral de un hecho de distinta naturaleza y mayor alcance, en que el Modernismo queda inserto, y porque su obra expresa distintas actitudes y preferencias que las que afloran en la corriente alumbrada, sostenida y desatada por Rubén Darío. La atención de Martí a los problemas graves y sangrantes —populares, nacionales, sociales— de su tiempo, su dominante ansiedad libertadora y el reflejo dramático de la dación apostólica en una sensibilidad siempre en carne viva y a veces deshollada . . . no se avienen con la confesada inclinación a la gracia verbal, a la plural sensualidad y al lujo engreído que proclama Rubén como banderas de su destacamento invasor. La diferencia frontal fue descubierta y denunciada por el propio Rubén al escribir, en uno de aquellos momentos de cenital sinceridad que le hacen adorable, estas palabras: 'Si yo pudiera poner en verso las grandezas luminosas de José Martí ¡Oh si José Martí pudiera escribir su prosa en verso . . . !'”<sup>5</sup>

Como se puede apreciar, el crítico cubano fundamenta su razonamiento en una serie de diferencias que guardan relación con las distintas zonas de la realidad que reclaman la atención de Martí y Darío, con la “sensibilidad” de uno y otro —esto es, el modo de aprehender estas distintas zonas de la realidad y de situarse frente a ellas—, y finalmente con la forma literaria en que se plasman cada una de esas “visiones del mundo”. De modo que, a juicio de Marinello, lo que en fin de cuentas diferencia fundamentalmente a Martí de los modernistas es su praxis social de escritor.

Se ha reprochado a Marinello el haber reducido el problema a una confrontación entre Martí y Darío. Obviamente, este último no representa por sí solo a *todo* el movimiento modernista. Sin embargo, en defensa del crítico cubano, cabe señalar que el hecho de no ser Darío el único modernista no invalida el que constituya incontestablemente su representante más típico. Por otra parte, conviene tener en cuenta que lo que compara Marinello son dos *prácticas literarias* distintas, enmarcadas en contextos socio-históricos concretos. Toda refutación de sus planteamientos tendría por consiguiente que empezar averiguando si la práctica de los demás modernistas se inscribe en el proceso histórico latinoamericano de modo sustancialmente distinto de la del poeta nicaragüense.

Ahora bien, los tres planteamientos que se acaban de reconstituir someramente junto con sus proyecciones metodológicas, se asientan obviamente en concepciones distintas tanto de la literatura misma como del contexto histórico que la nutre, y por consiguiente de los vínculos que los une. Y estas diferencias conceptuales son las que naturalmente conducen a conclusiones distintas. Esta primera constatación no debe sin embargo llevarnos a un eclecticismo total, que consistiría en dar la razón a cada uno "desde su punto de vista". Conviene interrogarnos sobre la validez de cada una de estas concepciones. Pero ¿cuál puede ser el criterio de validez?

La necesidad de agrupar a los autores en "escuelas" o "corrientes" no es sólo una comodidad didáctica. Más allá de ésta, de lo que se trata es de llegar a recuperar con la mayor precisión o *concreción* posible el *movimiento real* del desarrollo de la literatura latinoamericana y las distintas manifestaciones literarias que lo van conformando. Antes que de clasificación el problema es, en el caso que nos ocupa, el del lugar exacto que ocupan Martí y los modernistas en este movimiento global, esto es el de la significación histórica de sus concepciones ideológico-estéticas y de sus prácticas de escritor. Como para las demás "escuelas" o "corrientes", el término "modernismo" es un término meramente *descriptivo*, es decir *no teórico*, el problema planteado es por consiguiente el de la identificación de los *elementos pertinentes* para su definición, lo cual no es posible sino a partir de una conceptualización rigurosa de la naturaleza y el funcionamiento del hecho literario.

Desde este punto de vista, que es el de la posibilidad de una historia de la literatura, las formulaciones de Federico de Onís y Max Henríquez Hureña tienen como se vio graves inconvenientes que provienen de su incapacidad de vincular la literatura con el proceso histórico global del que ésta se nutre, y en el que se inserta. Para ellos, el proceso histórico no pasa de ser un borroso telón de fondo ("espíritu" o "sensibilidad" de época) del que la literatura se limita a devolver una imagen *sui generis*. Esta imposibilidad de profundizar en el contexto histórico y en los vínculos objetivos que con él mantiene la literatura acarrea otra imposibilidad, que es la de pensar particularidades: éstas tienen por consiguiente que convertirse en rasgo genérico (de la literatura o de la época), o



reducirse a rasgos estilístico-formales. De modo que, además de imprecisos y sumamente elásticos, los términos utilizados por los críticos en cuestión resultan, a la vez, demasiado extensivos y restrictivos. El segundo inconveniente mayor estriba en el carácter implícitamente *pasivo* atribuido a la literatura: ésta se limita a refractar o dar forma a un "espíritu" o a una "sensibilidad" de época, sin que se plantee jamás su forma de intervención *activa* en las transformaciones de éstos.

Infinitamente más provechoso me parece por eso el planteamiento de Juan Marinello, que considera a la literatura como una práctica específica, definida como apropiación/representación de la realidad concreta a partir de una experiencia en ella.

En esta misma perspectiva, trataré a continuación de sintetizar el problema de la relación de Martí con el movimiento modernista, atendiendo, de una parte a las líneas esenciales de demarcación entre el proyecto y la práctica martianas y la de los demás modernistas, poniendo énfasis en las determinaciones históricas a partir de las cuales estas diferencias se vuelven posibles; y de otra, al funcionamiento del discurso martiano con respecto al discurso modernista. En efecto, por encima de las diferencias entre sus prácticas respectivas, cabe preguntarse lo que subsiste del llamado "estilo de época" que para algunos definiría al Modernismo en su conjunto.

En cuanto al primer punto, he explicado en otra parte<sup>6</sup> lo que, a mi entender, representaba históricamente el Modernismo, al menos en su línea dominante. Me limitaré por eso a un resumen sucinto de las principales tesis formuladas al respecto.

Ubicando a la ideología y la práctica de los modernistas en el complejo núcleo de contradicciones que surgen de las transformaciones estructurales de las formaciones sociales latinoamericanas a raíz del advenimiento de la fase imperialista del capitalismo central y de la nueva forma de inserción de América Latina en el sistema capitalista mundial, el Modernismo me parece poder explicarse:

1) Como una reacción de los intelectuales de viejo cuño, ligados a la aristocracia tradicional o pertenecientes a ella, frente a la evolución interna de dicha clase, cuyos vínculos con el mercado mundial la empujan cada vez más hacia preocupaciones y

prácticas mercantilistas que, junto con desplazar a una parte de ella, debilitan cada vez más la institución del mecenazgo sin que exista todavía ningún mercado literario capaz de sustituirla; y frente al surgimiento de una nueva capa de intelectuales orgánicos (los positivistas), encargados de legitimar en nombre del "orden" y el "progreso", las prácticas de la nueva oligarquía dominante. Esta nueva división de funciones, junto con el énfasis puesto en las ideologías "científicas", concurren para privar al poeta tradicional de gran parte de sus antiguas funciones públicas que el período independentista había prolongado y reforzado temporalmente.

2) En estrecha relación con lo anterior, la práctica modernista y la visión del mundo estéticamente conformada en ella, aparecen como la búsqueda, problemática y zigzagueante, de una refuncionalización de la poesía tradicional, para la cual los modernistas intentan delimitar una suerte de coto propio (la misteriosa, cadenciosa y eterna armonía del Universo, profanada por la ciencia y el "materialismo" imperante), destinado a ponerla a salvo de las vicisitudes históricas y garantizar la perenidad de sus funciones.

En ausencia de una nueva perspectiva histórica, que hubiera podido abrir el triunfo del ala democrática del liberalismo aplastada por la victoria oligárquica hacia fines de siglo, los Modernistas se vieron en la imposibilidad de rebasar, aunque en algunos casos lo intentaron (la nostalgia de una épica está presente en muchos de ellos), el marco de referencias ideológicas y culturales de los sectores dominantes. De modo que el universo estéticamente conformado por ellos, a la vez sensual y metafísico, opulento y delicuescente, traduce de modo contradictorio tanto su pérdida de perspectiva histórica —ansia de eternizar los valores aristocráticos y jerárquicos del pasado—, como su desesperada voluntad de adaptarse a la estética del lujo y el consumo y al cosmopolitismo de una nueva oligarquía dependiente.

Estas líneas generales de interpretación no excluyen desde luego la posibilidad de divergencias en el seno del movimiento (acentuación mayor o menor de tal o cual línea), ni la presencia de otras muchas contradicciones secundarias (palpables a menudo en la práctica de un mismo escritor). Contradicciones las había en el mismo seno de los sectores dominantes y entre los imperialismos

que se disputaban el control económico y político del Continente. Y por otra parte, la vinculación de los intelectuales con la clase dominante en su conjunto no dejó nunca de ser ambigua. Sea de ello lo que fuere, lo que quería señalar es que la práctica de los modernistas y su visión del mundo no dejan de inscribirse en un ámbito ideológico-cultural delimitado por las relaciones que en ese plano como en otros mantienen entre sí la aristocracia tradicional, desplazada o no, la nueva oligarquía dominante y las burguesías metropolitanas. De modo que si bien es cierto que la profusa asimilación de influencias extranjeras varias contribuyó efectivamente a renovar y “moderizar” la lírica hispanoamericana —y ocasionalmente la prosa—, en el caso de los Modernistas esta renovación se dió únicamente en el ámbito de la tradición culta, aristocratizante y jerárquica, sin que ello implique una sustancial ampliación y profundización de la expresión americana en su conjunto, esto es una incorporación a la literatura del continente de nuevas zonas geográficas, sociales y culturales de la realidad americana.

Algo muy distinto por cierto ocurre con José Martí. Y no sólo por la singular estatura moral del prócer cubano, inquebrantable en su fe revolucionaria, sino también por las distintas condiciones históricas de Cuba, donde el problema todavía no resuelto de la Independencia política con respecto a España se conjuga con la penetración económica y las pretensiones anexionistas del imperialismo norteamericano, abriendo una perspectiva histórica democrática y popular de lucha de liberación nacional.

En la urgencia de la causa nacional —que, tras haber identificado al enemigo principal, Martí entendía justamente como una causa latinoamericana— encuentra el revolucionario cubano su papel como intelectual primero, como dirigente político luego y finalmente como combatiente. No hay por consiguiente duda o vacilación alguna en él en cuanto a cuál puede ser su función social. Por otra parte, dado que la Guerra de los diez años había puesto de manifiesto la traición de la oligarquía cubana a la causa nacional —por temor precisamente a verse rebasada por las reivindicaciones políticas de los sectores populares—, la indefectible adhesión de Martí a la causa de liberación tenía necesariamente que vincularlo orgánicamente con los sectores democráticos de su propio país (pequeña

burguesía, capas medias intelectuales, sectores populares) y de América Latina. De modo que desde *El presidio político en Cuba* hasta la concepción y puesta en práctica de la *guerra necesaria*, la actividad intelectual de José Martí debe entenderse como una infatigable lucha ideológica— él mismo no la concebía de otra manera—, desplegada en los múltiples frentes que le presentaba la realidad de su tiempo, y encaminada a ganar y reagrupar en torno a la causa que había hecho suya a todas las fuerzas susceptibles de contribuir a la victoria final. Debe comprenderse a la vez como un paulatino proceso de radicalización que, de acuerdo con la evolución de las condiciones socio-políticas de la lucha planteada, lo lleva a una vinculación cada vez mayor con los sectores populares.

La naturaleza del proyecto martiano es la que determina las principales características de su obra. En primer lugar, su *inmersión en la coyuntura*: la voz y la pluma de Martí responden a los múltiples asuntos que en el desarrollo de la vida política y cultural de su tiempo van surgiendo y solicitando su atención vigilante. Su producción intelectual no reviste por eso el carácter de una obra formalmente acabada —prácticamente no publicó ningún libro—, sino el de una obra proteica, multiforme y dispersa, esencialmente dinámica y abierta sobre la realidad *temporal*. No encontramos por tanto en ella esa voluntad, tan característica de los modernistas, de resolver en el plano de una misteriosa armonía supranatural —negación de la materia, el tiempo y el espacio— las contradicciones de su tiempo. Martí las encara e interviene activamente en ellas.

La segunda característica de su obra concierne al *predominio de la prosa sobre el verso*: en efecto, antes que de un objeto bello —esto es, discurso que llame la atención sobre sí mismo y el proceso de su conformación estética y lleve en eso el sello de la originalidad de su creador— Martí requiere de un *instrumento útil*. Lo cual implica que, en su discurso, los múltiples procedimientos estilísticos se encuentran subordinados al fin perseguido, que es el de *conmover y convencer*. Martí, con su prosa, tiene plena conciencia de estar entablando una relación *social*. Por ello, aquella no presenta ninguna de las connotaciones narcisistas que caracterizan a gran parte de la producción modernista.

Sin embargo, aunque siempre haya procurado que “sean los

menos" y en ningún caso "para enviados", Martí también escribió versos. Entre éstos, cabe distinguir entre los que hizo públicos (*Ismaelillo* y *Versos sencillos*), y los que no se resolvió a poner en circulación (*Versos libres*, para los que sin embargo había escrito un prólogo, y los que fueron recopilados bajo el título de *Flores del destierro*). De los primeros se puede decir que ni por su temática, ni por su tono, ni por su forma, ni por su sistema de imágenes y referencias culturales tienen mayor cosa que ver con el verso modernista. El punto de partida de *Ismaelillo* es el ámbito de lo cotidiano, la emoción íntima y familiar: el deslumbramiento, hondo y tierno, ante la eclosión y fragilidad de la vida, y las secretas esperanzas y temores que en el padre despierta el hijo tierno que quisiera ver crecer derecho. El tono y la forma, como bien lo han mostrado Juan Marinello y José Antonio Portuondo, están emparentados con la tradición española de la mística popular (villancicos, romancillos, seguidillas), que es también la que proporciona los principales sistemas de imágenes, no desprovistos por cierto de preciosismo. Sin embargo, por su raíz popular, nada tiene que ver éste con el lujo y el sensualismo modernistas.

En cuanto a los *Versos sencillos* se inscriben, ensanchándola, en la misma tradición esencialmente popular, que ha pasado de España a América. Escribe nuevamente Marinello:

"La elección de la forma estrófica en los *Versos sencillos* tiene un peculiar significado. El continente es aquí molde deliberado del ademán que va a vestir. Era obligado encontrar un vehículo oportuno y eficaz: se lo ofrecía al poeta la literatura maternal, en que tantas veces el cantor del pueblo y el de la Corte habían insertado su meditación fugaz y su apretada sabiduría en el cuarteto octosílabo . . . la combinación métrica y estrófica elegida por Martí es la preferida por la gente llana de la América Hispánica para decir —o cantar— su reacción inmediata de quejumbre o malicia, ante el visitante y el vecino. Nuestro poeta quería llegar ahora al mayor auditorio y acercar su voz a la de los oprimidos."

Poesía popular destinada a ser recogida por el pueblo, los *Versos Sencillos* se caracterizan en primer lugar por un sistema de imágenes que provienen primordialmente de la naturaleza, y en particular de la naturaleza americana. La razón de esta elección no se reduce sin embargo a la comprensión por parte de Martí de que

aquella constituye el principal sistema de referencias de los sectores populares en países donde el desarrollo de las fuerzas productivas permanece bajo. Martí ve en el amor al suelo natal un primer y esencial elemento de cohesión nacional. Por otra parte, considera que es de su enfrentamiento directo con las fuerzas de la naturaleza de donde saca el hombre su altura moral, es decir su condición propiamente humana. "El trabajo embellece. Remoza ver a un labriego, a un herrador, o a un marinero. De manejar las fuerzas de la naturaleza, les viene ser hermosos como ellas".

Esta observación es importante para la comprensión de la concepción martiana del mundo: la naturaleza no es para Martí un espectáculo desplegado ante los hombres, cuya *contemplación* hiciera nacer en ellos la intuición de una armonía preestablecida, "natural" o "querida por Dios", cuyo eterno misterio la poesía tendría por misión dar un equivalente sensible. Para Martí, la naturaleza es fuerza dinámica, y la "armonía" —o más bien la "belleza"— es una *conquista del hombre* en el ejercicio de su dominio sobre las fuerzas naturales. Así se entiende que si bien, como la mayoría de los modernistas, Martí fustigó el "materialismo" de su tiempo, contrariamente a la de ellos su condena no involucra ni a la ciencia ni al progreso: se limita a denunciar el apetito de lucro y rapiña que rige la práctica capitalista e imperialista.

Volviendo a los *Versos sencillos*, ellos son, en su concepción, todavía algo más: responden a la concepción martiana de la creación poética como creación colectiva, la del poeta hecho pueblo:

"La poesía es a la vez obra del bardo y del pueblo que la inspira; . . . La poesía es durable cuando es obra de todos. Tan autores son de ella los que la comprenden como los que la hacen. Para sacudir todos los corazones con las vibraciones del propio corazón, es preciso tener los gérmenes e inspiración de la humanidad. Para andar entre las multitudes, de cuyos sufrimientos y alegrías quiere hacerse intérprete, el poeta ha de oír todos los suspiros, presenciar todas las agonías, sentir todos los goces, e inspirarse en las pasiones comunes a todos. Principalmente es preciso vivir entre los que sufren."<sup>8</sup>

Por ello no debe asombrar la importancia en los *Versos*

*sencillos* del hablar en primera persona: el "yo" no es aquí reclamo de originalidad como en Darío ("mi poesía es mía en mí"), sino interpelación y constitución del sujeto individual en ser social y colectivo.

En la trayectoria poética de Martí, *Los Versos libres* constituyen un paréntesis: inscritos en la tradición culta —clásica y modernista— debaten con ella. La elección de la forma, a la vez mayor y libérrima, no es casual: está acorde con el público al que potencialmente se dirige Martí, y con su proyecto. Este último, con su reclamo de "sinceridad" y "honradez" y su conciencia de la "extrañeza" que tendrá que producir su "brutalidad" (lo cual podría explicar el por qué Martí no se resolvió a publicar estos versos), consiste concretamente en reintroducir en la armonía falaz del discurso poético dominante la dolorosa contradictoriedad de la vida: lo que él *ha visto* ("Lo que aquí doy a ver lo he visto antes —yo lo he visto, yo— y he visto mucho más . . .") y lo atormenta. Empresa de deconstrucción del discurso poético dominante, los *Versos libres* son la concreta plasmación de lo que Martí alguna vez planteara, respondiendo a Sarmiento, como una disyuntiva no entre la "civilización" y la "barbarie", sino entre la "falsa erudición" y la "naturaleza", entendida ésta última no desde luego como un idílico "état de nature", sino en el sentido anteriormente señalado. En el aforismo de Martí está la clave para entender no solamente la forma de los *Versos sencillos*, sino además el sistema de sus imágenes (lo "vital" y contradictorio están siempre referidos a la dialéctica natural) y las zonas de la realidad no "vistas" —es decir no nombradas— que Martí pretende incorporar a la lírica de su tiempo. Ya ha señalado con justeza Antonio Castro Leal que Martí, adelantándose futuro desarrollo de la lírica hispano-americana

"reconoce categoría de temas poéticos al 'obrero tiznado', a la 'enfermiza mujer de faz enjuta y dedos gruesos', a la que en el taller 'la saya burda en las manos recoge y canta'; al 'niño que, sin miedo a la ventisca, va con sus libros a la escuela', y al 'denso rebaño de hombres que, en silencio triste, sale a la aurora en busca del pan del día, y a la noche vuelve' ".<sup>10</sup>

Reconstituidas las grandes líneas de demarcación entre la producción de Martí y la de los Modernistas, queda por señalar cómo funciona el discurso martiano en relación con el discurso modernista.

Abundan en la prosa martiana —y también en los *Versos libres* y las *Flores del destierro*— las referencias a lo que a muy grandes rasgos hemos caracterizado como el movimiento modernista. Los límites espaciales de este breve ensayo, que no tiene otra pretensión que la de trazar posibles líneas de interpretación destinadas a echar su poco de luz en una intrincada discusión, no me permiten traerlas a colación, ni reconstituir la polémica tenaz, unas veces frontal otras encubierta, que sostuvo incansablemente Martí con lo que iba a ser el Modernismo. En posesión, él, de una concepción radicalmente distinta de lo que debía y podía ser la cultura de las naciones latinoamericanas en formación, no dejó de combatir ese “pesimismo de puño de encaje” que a sus ojos no “reflejaba las múltiples y confusas condiciones de (su) tiempo”.

Solo quisiera apuntar, para terminar, dos problemas que me parecen esenciales: el primero es que Martí, quien poseía una cultura clásica por lo menos tan vasta como la de Darío y había asimilado como nadie la tradición española —además de conocer a la perfección los poetas franceses caros a los modernistas—, hacía sin embargo de este inmenso bagaje cultural un *uso* radicalmente distinto. Si bien efectivamente Martí hablaba en el lenguaje de su época, no era para acatarlo, sino para subvertirlo. En su riguroso ensayo sobre “La voluntad de estilo en José Martí”, José Antonio Portuondo señala justamente:

“Frente a aquel aspecto de la *voluntad de forma* colectiva del Modernismo ‘que corre con el nombre’ de poesía, la que ‘echa una hormiga a andar con una pompa de jabón al lomo’ y se deleita con la imitación de los primores franceses, Martí, consciente del quehacer que su ‘época de tránsito’ y la condición de sus ‘pueblos podridos o aun no bien formados’ le imponen, afirmaba polémicamente su personal *voluntad de estilo*. La actitud polémica se expresa con absoluta claridad en la estructura antitética, dialéctica, de los párrafos . . . repetida en tantos textos martianos: poesía no es . . . sino . . . ; no es poeta el que . . . sino el que . . . Su voluntad de estilo se afirmaba, en este caso, como antítesis, frente a determinadas tesis modernistas, de cuya voluntad de



forma total participa, no obstante, del modo parcial que hemos visto anteriormente, logrando al cabo la afortunada síntesis estilística que lo caracteriza".<sup>11</sup>

Otro de los procedimientos martianos consiste a menudo en tomar apoyo en la mitología oficial para reintroducir en su propio discurso zonas de la realidad vedadas por el discurso dominante, equiparándolas con la tan preciada tradición "universal". De ello me limitaré a dar unos pocos y breves ejemplos, tomados unos de los *Versos libres*, otro de *La edad de oro*:

... el denso  
rebaño de hombres que en silencio triste  
sale a la aurora y con la noche vuelve,  
del pan del día en la difícil busca,  
cual la luz a Memnón, mueve mi lira.

"... los oscuros  
hornos donde en bridón truecan  
los hombres victoriosos las montañas,  
Astíanax son y Andrómaca mejores,  
Mejores, sí, que las del viejo Homero."<sup>12</sup>

*Versos libres*

"Hay reyes como el chichimeca Netzahualpilli, que matan a sus hijos porque faltaron a la ley, lo mismo que dejó matar al suyo el romano Bruto; hay oradores que se levantan llorando, como el tlascalteca Xicotencatl, a rogar a su pueblo que no dejen entrar al español, como se levantó Demóstenes a rogar a los griegos que no dejasen entrar a Filipo; hay monarcas justos como Netzahualcoyotl, el gran poeta rey de los chichimecas, que sabe, como el hebreo Salomón, levantar templos magníficos al Creador del mundo."

*La edad de oro*<sup>13</sup>

El segundo problema concierne a la asimilación del estilo martiano por parte de los modernistas. En la introducción de su *Antología crítica de José Martí*, M. P. González ha recogido gran número de juicios emitidos por varios modernistas sobre Martí. El examen de estos fragmentos, ejemplos de "prosa modernista" que a menudo se presentan a sí mismos como "pastiche" de la prosa martiana, permite descubrir una serie de diferencias estilísticas esenciales. Muestran en primer lugar que la asimilación del léxico martiano no es sino parcial: concierne fundamentalmente a adjetivos y sustantivos destinados a sugerir el colorido, la forma externa de los objetos, la luz, el sonido y cierta idea de movimiento. Pero todas esas sensaciones aparecen cristalizadas por el predominio absoluto de las oraciones atributivas de predicado nominal. En cambio, la extraordinaria acumulación de verbos que indican fuerza, movimiento y tensiones contradictorias, tan característica de la oración martiana, es totalmente desechada por sus imitadores.

Los mismos textos modernistas muestran una sucesión no progresiva de las imágenes, cuya yuxtaposición impresionista se resuelve en una suerte de armonía estática. En Martí en cambio, esta sucesión es progresiva, abierta y ascendente, de modo que sus imágenes siempre parecen prolongarse más allá de sí mismas y llamar un eco.

En cuanto a la sintaxis y la estructura de los párrafos de Martí, tan propios de su estilo de orador, tampoco dejan rastros en los textos citados.

Para prueba de lo que vengo afirmando, sólo citaré este conocido texto de Darío sobre Martí que M. P. González da como muestra de la asimilación del estilo martiano por parte del nicaragüense, para contrastarlo luego con un texto de Martí que además de ilustrar los rasgos estilísticos señalados, constituye uno de esos ataques velados que nunca ahorró Martí a los modernistas:

"Hoy ese hombre es famoso, triunfa, esplende, porque escribe, a nuestro modo de juzgar, más brillantemente que ninguno de España o de América; porque su pluma es rica y soberbia; porque cada frase suya si no es de hierro, es de oro, o huele a rosas, o es llamada; . . . porque fotografía y esculpe en la lengua, pinta o cuaja la idea, cristaliza el verbo en la letra, y su pensamiento es un relámpago y su palabra un tímpano o

una lámina de plata o un estampido . . ."<sup>14</sup>

"No está el arte en meterse en los escondrijos del idioma, y desparramar por entre los versos palabras arcaicas o violentes; ni en deslucirle la beldad natural a la idea poética poniéndole de tocado como a la novia rusa, una mitra de piedras ostentosas; sino en escoger las palabras de manera que con su ligereza o señorío aviven el verso y le don paso imperial, y silben o zumben, o se arremolinen y se arrastren, y se muevan muevan con la idea, tundiendo y combatiendo o se arrastren, y arrullen, o acaben, con la luz del sol, en el aire encendido. Lo que se dice no lo ha de decir el pensamiento solo, sino el verso con él; . . . en el aparato no está el arte, ni en la hichazón, sino en la conformidad del lenguaje con la ocasión descrita, y en que el verso salga entero del horno, como lo dió la emoción real, y no agujereado o sin los perfiles, para atiborrarlos después, en la tortura del gabinete, con adjetivos huecos, o remendarlos las esquinas con estuco. . . En el lenguaje de la emoción, como en la oda griega, ha de oírse la ola estalla, y la que le responde y luego el eco . . ."<sup>15</sup>

Lo que con estas breves indicaciones, que desde luego no constituyen un estudio exhaustivo del problema, quiero señalar es que las supuestas semejanzas estilísticas entre Martí y los modernistas no pueden reducirse a *cierta* comunidad lexical analizada en sí, y que el análisis, como por lo demás lo ha mostrado Portuondo, debe ser retomado a nivel global de la estructura del discurso martiano. En efecto, las diferencias fundamentales que separan la visión del mundo martiana y su concepción de la función social del quehacer literario de las de los demás modernistas tienen *necesariamente* que traducirse por estructuras semánticas distintas.

Por lo demás, este problema fundamental ha sido bellamente resumido en la siguiente metáfora de Roberto Fernández Retamar:

"Muchos modernistas podían quedar deslumbrados por la prosa de sus crónicas, por lo que Darío llamaba su 'metal fino y piedras preciosas', pero el fin de esas crónicas no era ofrecer aquel pedrerío, sino pedruscos para arrojarlos al enemigo y para construir los muros de la ciudad".<sup>16</sup>

## NOTAS

1.  
"Martí y el Modernismo", *Antología crítica de José Martí*, recopilación, introducción y notas de Manuel Pedro González, México, Publicaciones de la Editorial Cultura T. G., 1960, p. 158.
2.  
Op. Cit., p. 157.
3.  
"Martí, iniciador del Modernismo", *Antología crítica de José Martí*, p. 169.
4.  
Op. Cit., p. 171.
5.  
"Poesía de José Martí", *Creación y revolución*, La Habana, UNIVEAC, 1973, p. 37.
6.  
*Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, Col. Premio. — Siglo XXI, México, 1976.
7.  
Op. Cit., pp. 134, 135.
8.  
José Martí, Obras completas, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1965, t. XI p. 388.
9.  
Op. Cit., t. XV, p. 18.
10.  
Prólogo a *Los cien mejores poemas de José Martí*, México, Aguilar, 1974, p. 18.
11.  
"La voluntad de estilo en José Martí", *Antología crítica*, p. 75.
12.  
Op. Cit., t. XVI, p. 176.
13.  
Op. Cit., t. XVIII, p. 381, 382.
14.  
*Antología crítica*, introducción, p. XX.

15.

Op. Cit., t. XII, p. 185-186.

16.

*Cuba, muestra América y los Estados Unidos*, prólogo y selección de R. Fernández Retamar, México, Siglo XXI, 1973, p. LIX.

## IDEOLOGIES & LITERATURE

(A Journal of Hispanic and Luso-Braslian Literatures)

Please enter my subscription as indicated below:

No. of Subscriptions

☐ Student \* \$9.00 per year .....

☐ Library Institutional \$15.00 per year .....

☐ Patron \$25 per year .....

(Patron's names will be published in the Patron's List)

Price per Issue: \$3.00. Please include also \$ .50 handling charges.

Payment enclosed — Amount .....

Bill me — Amount .....

Name: .....

Address: .....

City: .....

\* (If a student, please indicate University and Department)

.....

.....

Send Order to:

Institute for the Study of Ideologies and Literature

4 Folwell Hall

University of Minnesota

Minneapolis, Minnesota 55455

**I&L**

**IDEOLOGIES &  
LITERATURE**